

العدد السابع والثلاثون بعد المائة

عقار

مجلة ثقافية شهرية





إهداء ٢٠٠٦

أمانة عمان الكبرى
سلطنة عمان

ثقافة المهنة .. !!

في مواجهة هذا الانهيار الممتد من الصمت رعباً وخوفاً، الى الحزن المقيم على النفوس عجزاً وياساً... في مواجهة هذا القتل الجماعي الذي يستببح دماء بريئة لا يجزى - حتى القتلة - على ذكر الأسباب التي دفعتهم لاستهداف أصحابها، يخرج إلينا السياسيون وصناع القرار في هذا العالم، المستبدون والمتسلحون بالقوة العسكرية والاقتصادية والتكنولوجية، بالدعوة إلى الحكمة مرة، وضبط النفس مرة ثانية، وتوزيع التهم الباطلة لهذه الجهة أو تلك مرات كثيرة، مبرلين أنفسهم من كل الحماقات التي يرتكبونها، تحت ذرائع واهية لا يملك الآخرون دحضها، أو تغيير انعكاساتها المدمرة على حاضر البشرية الإنسانية أو مستقبلها، ذرائع لا تحتاج منهم لأكثر من جملة أو جملتين مقتضبتيين ومبهمتين في آن معاً. أما رد الفعل السياسي من جانبنا فلا يتجاوز أكثر من التعبير عن الأسف والقلق الشديدين، على ما يحدث على هذا الصعيد.

لكن ماذا على الصعيد الثقافي؟

أعني ماذا سيكتب الذين سيؤرخون لهذه المرحلة التي تشهدها الأمة خلال العقود الماضية، والتي تشهد مثل هذا الخراب الذي تجاوز الجوانب المادية والاقتصادية والعسكرية والاجتماعية وصولاً الى الروح المعنوية للإنسان العربي الذي يمر بحالة من الذهول والانكسار لا تمكنانه حتى من مجرد التفكير بحضوره - ولا أقول بمستقبل من سيرثون هذه الأرض من أبنائه وأحفاده من بعده؟ وتكمن المصيبة في حيادية المثقفين مما يجري أنهم الشريحة التي لا تراهن في موقفها هذا على الغنائم التي اكتسبوها، ولا على الثروات التي يمتلكونها، بل لعلمها الشريحة التي ما زالت تشكو من دبرة في الحد الأدنى من الحياة المعيشية الكريمة التي تضمن لها ولأبنائها ما يجنبها السؤال لضمان استمرار حياتها بعيداً عن الفاقة والمرض والسكن الصحي غير الملل.

ترى ماذا تفيد كل المجموعات القصصية والشعرية والروائية والأعمال المسرحية، هذه الأعمال التي ينجزونها في ظروف من المؤكد أنها غير محفزة للتفكير أو الإبداع، وتعود إلى السؤال الذي لا يعني أحداً منهم من الإجابة عليه بشجاعة حتى لو قادته الى حتفه... على ماذا يراهن المثقفون في استمرار هذا الصمت المخجل من كل ما يجري حولهم؟

فإذا لم تكن الدماء التي تسيل جزافاً هنا وهناك قادرة على استنهاض أصواتهم، فهل هنالك شيء أشد تحريضاً وتحفيزاً يمكن أن يحرك مشاعرهم مما يجري...؟

مجردة سؤال... طرحناه كثيراً...!! ومن المؤكد أن كثيراً من القويين على تاريخنا وتراثنا من مخاطر الاندثار بفعل ما يحدث اليوم سوف يواصلون القيام بدورهم تحذيراً، وتوضيحاً لخطورة أن تظل ثقافة الصمت هي الرد الذي يعتقد البعض أنها تعفيهم من المساءلة أو المواجهة ويا دار ما دخلك شر! كما يقولون في تراثنا الشعبي، مع أن الحقيقة أن الشر كل الشر سيصيب الجميع بلا استثناء داخل الدار وخارجها!

عَدَدُ

العلاقات الأولى: كفاف أو شيب

العلاقات الأخيرة: والد الخلية أحمد صبيح



74

سوانح علي حاشي
رواية «بيدر باراسوه»



68

محمد الناصر الشفراوي:
مملة نابليون
لم يكن لها تأثير يُذكر

54

مع المستقرة الفرنسية
دومينيك رانيفورت



4
رحلة ابن
فوطمة

الإسقاط الشعري حرك
سراياك فيه مهنون

المحتويات

١٢	(تقويم) الجدول	مطلق العنوان
١٨	القاهرة جماعة حناد	علي حسن النوار
٢٢	أشغال بنت الحارة	أحمد الخطيب
٢٣	(روايات) التاريخ العربي	د. فهد ميهيدين
٢٤	زجاج الوقت	محمد ممتصم
٢٧	في الرواية النسوية	د. إبراهيم خليل
٣٢	(مساحة للتأمل) مؤامرات ذبول	نادر رنكتسي
٣٤	مع المستقرة الفرنسية دومينيك	كمال الرواحي
٣٨	لقاء مع الكاتبة الفرنسية ماريغال	مدني قصري
٦١	(تألفات) إيقاع المدى	د. صلاح جراد

١٠	الأنثى الحديثة	١٢	الأنثى الحديثة
٢	المعبر	٢٨	القاهرة جماعة حناد
٤	الإسقاط الشعري لروايات نجيب محفوظ	٢٢	أشغال بنت الحارة
١٢	(مجردة سؤال) جليلاب أبي	٢٣	(روايات) التاريخ العربي
١٤	البطل الشعبي وعلامته في روايات نجيب محفوظ	٢٤	زجاج الوقت
١٩	البينة الدرامية الأسطورية	٢٧	في الرواية النسوية
٢٤	(روايات الألق) طوقس الكتابة	٣٢	(مساحة للتأمل) مؤامرات ذبول
٢٦	الأسطورة والتاريخ والأدب	٣٤	مع المستقرة الفرنسية دومينيك
٣٠	شمس قابلية لزياد عشائي	٣٨	لقاء مع الكاتبة الفرنسية ماريغال
٣٢	النشد المسرحي في الجزائر	٦١	(تألفات) إيقاع المدى

رئيس التحرير المسؤول
عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية

د. ابراهيم خليل
خالد محادين
ليلى الاطرش
د. مهند مبيضين
يحيى القيسي

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان
اسانة عمان الكبرى

ص.ب. (١٢٢) تلفاكس ٤٢٨٧١٠
هاتف ٤٢٥٠٨٢

للموقع الإلكتروني www.ammancity.gov.jo
البريد الإلكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رسم الابداع لدى الكتبة الرقمية
(٠٢/٠٠/٨٧٢)

التصميم / الاخراج والرسوم

كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظة

نرسل للمؤسسات مرافقة بالصور والاشغاف عبر البريد
مراعاة أن لا تكون للغة قد نشرت سابقاً، ولا تقبل المجلة أية مادة من أي
كتاب ينضج انه ارسل مادة سبق نشرها.
لا تعاد النصوص لاصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

92

اصحاحات



88

فيلم

١٢	صباحات	فادي الزاوي
٢٨	محمد التماسي للتراث	فادي الزاوي
٧٤	تفريد الموت والموتى	أحمد الويزي
٧٧	رواية بنات الرياض	د. خالد صبري
٨٠	بغداد الخراب	د. حسين يوسف
٨٢	سيرة القصص	د. محمد صابر
٨٦	عرف كيف يموت	فاطمة تاهوت
٨٨	فيلم الشهر	يحيى القيسي
٩٢	إصدارات	أحمد النجمي
٩٦	الأخيرة	غازي الخديعة

المكسرة والمتشعبة داخل إطار يختلف عن الإطارات المعروفة.. فإنها لا تحاول البحث عن صورتها في هذه المرأة، ولو فعلت ليدت أكثر تشظياً وانكساراً وعمامة. وبما أنها لا تستطيع إلى ذلك سبيلاً لارتدادها إلى البسيط المرتضي والشفاف، فإنها تنقل على تلك المرأة، وتنقل عليها فيحصل التباعد (الاختلاف) (٦)). والدكتور نعيم الباقى يطلق عليه اسم «النقد الهروب» ويرى أنه (نوع من النقد يعنى بتهرب الأحكام النقدية، وتسميتها إلى حيز الدراسة أو المراجعة، رغم أن النص ينوء بها) (٧)).

نخلص مما سبق أن الناقد المسقط يدمر الوجود المستقل للنص، ويحوّله إلى واجهة لعرض أفكاره السياسية، أو الاجتماعية، أو الدينية، أو حتى الثقافية. ويصبح النقد أشبه بعمليات انطباعية تبدأ بالحديث عن أثر العمل في النفس و(تمرّ عملية انتزاع لمجموعة من الأفكار تمرز بمبدأ عن النص، وتنتهي بالحديث عن أفكار اعتقادية تمكّنت من التعرّف إلى الناقد وليس النص) (٨)). إن القراءة النقدية الحقيقية هي (الدالة للنص، وإنتاج دلالته بمعنى محدد يجعل منها عملية تلفظ للناقد الذي ينطق عبر النص) (٩)).

بعد هذا العرض السريع لمفهوم الإسقاط، يحق لنا أن نتساءل ما الذي يسوغ وجود هذا النوع من النقد؟ إذا كان الأدب بشكل عام (مروء أرض الإيديولوجية بلا منازع) (١٠)). فإن الرواية -تحديداً- هي ((الكتابة المتعدية التي تسعى إلى غاية خارجها، تعارض الشعر ما البعد الكلامي اللازم، أو غير المتعدي)) (١١)). فالروائي (لا ينفي خطاباته من نواياها ومن نزات الآخرين، ولا يقتل أجرة التعدد اللساني والاجتماعي ولا يستبعد تلك الوجوه اللسانية، وطرائق الكلام وتلك الشغوص الحاكية للصمرة التي تترأى في شفافيتها خلف كلمات لفته وأشكالها وإنما يرتب جميع تلك الخطابات والأشكال على مسافات مختلفة من النواة الدلالية النهائية لعملة الأدبي وفكر كل نوايا الشخصية) (١٢)). فليس هناك من رواية لا تخاطب أحداً، بل إن بعض النقاد جعلها تقوم (بمدور الكاهن المعرف، والشرف السياسي، وخاتمة الأطفال، ومصفي الوقائع اليومية، والرائد، ومعلم الفلسفة السرية. وهي تقوم بهذه الأور كلّها، في فن عالي يهدف إلى أن يصل محل الفنون الأدبية جميعاً، ويمكن أن يكون في أياها شكلاً معتمداً للتخاطب) (١٣)). إذا كانت هذه مسوغات وجود إسقاط نقدي حول الرواية بشكل عام، فما هي مسوغات وجود هذا النوع من النقد حول روايات نجيب محفوظ؟ لا شك أن نجيب محفوظ من حيث المكانة، يحتل موقفاً مهماً بين الروائيين العرب، وهذا الموقع في رأيها، دفع أغلب التيارات الفكرية، إلى تبنيه، وإطافه عنها كجزء

الإسقاط النقدي حول روايات نجيب محفوظ الإسقاط الديني نموذجاً

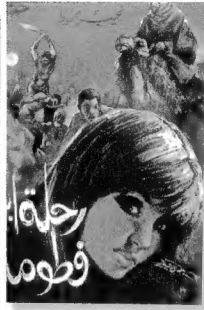
د. نازك إبراهيم مغربي

تمهيد: يشكّل الإسقاط ((Projection)) إحدى التعاليمات النقدية التي تعامل بها النقاد مع روايات نجيب محفوظ، وقبل تناوله عند هؤلاء النقاد، نجد التزاماً علينا الوقوف عند هذا المصطلح، كي تبين حقيقته، ومدى الإيجابية أو السلبية فيه، من خلال آراء بعض النقاد.

أخرى: إن الإسقاط ناتج عن أهواء تعاني وتمادي على غير أسس نزيهة من التذوق البري، والتعليل المنطقي السليم والدراسة الموضوعية الجادة لما يتناوله الناقد من أعمال أدبية، ولذلك لاحظ أحد النقاد أن واقع التباين بين أشكال الرواية العربية المعاصرة في تجاربها المختلفة، إنما يعود في جزء منه إلى أن المحاجات حول هذه الرواية إنما (تستند إلى واقع وجود اختلاف في وجهات النظر لا يصدر عن اختلافات فنية وإنما تنفذه مواقف سياسية، أو فلسفية، قد لا تكون ذاتية المنشأ دائماً) (١٤)). ولذلك أيضاً جعله بعض النقاد خارجاً عن حدود الدرس الأدبي، لأنه يبدأ من الخارج لينتهي إلى النص (٥).

لقد أصطلح الإسقاط أكثر من اسم، ولكن هذه المسميات كلها كانت تؤدي إلى نتيجة واحدة، مفادها أنه لا يتعامل مع النص الأدبي بشكل إيجابي. الناقد سعيد يقتلني، يمنع قراءة الإسقاط اسم «القراءة المنفلقة» ويقول عنها إنها سواء أكانت يعينية الاتجاه أم يماريته فإنها (تحيل النص إلى امرأة) عليها أن ترى فيها ذاتها، وعلى هذه المرأة أن تكون صافية مجلّوة، وتقدم الصورة - النموذج- على غير ما هي عليه واقعياً لكن هذه القراءة عندما تجد في النص المرأة

يرى الدكتور الفذامي أن القراءة الإسقاطية ((هي نوع من القراءة عتيق وتقليدي، وأن هذه القراءة لا تركز على النص، ولكنها تمرّ من خلاله، ومن فوقه متجهة نحو المؤلف أو المجتمع، وتعامل النص كأنه وثيقة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية، والرائي فيها يلعب دور المدّعي العام الذي يحاول إثبات التهمة) (١٥)). ولعل التعريف الأكثر طرافة وإيضاحاً هو الذي يطرحه «ديون»، عندما يقول: الإسقاط ((هو هذه الظاهرة الفريدة التي يطلع بها المرء صمغوتا من حياته الداخلية على شيء أو كائن في العالم الخارجي) (١٦)). ويجعله لا يقل أهمية عن الإدراك، فإذا (كان الإدراك هو ما يتلقاه الإنسان من العالم الخارجي عن طريق الحواس، كان الإسقاط هو ما يخلقه على العالم من سرابات وأوهام داخلية تعترض مسيل الإدراك حتى ليسد الشيء، ويغفل عنه، ويبدل فيه، لا بل يزيله لكي يصل محله الشيء المضى) (١٧)). لو طبقنا هذا الكلام على الصعيد النقدي لوجدنا أن الإسقاط لا يقل باستثنائية العمل الأدبي، وهو أشبه ما يكون بتأجيل فكري يكون الناقد المسقط قد نبأه سلفاً، ويريد أن يعليه على النص الأدبي، ويبدّره



يؤدي إلى وجود (بقايا الفكر البرجوازي)) في شخصياته الروائية، والفكر البرجوازي يتفيل الفكر بمعزل عن العلم، والمعلم بمعزل عن الفكر، ويتفيل الاثنين بمعزل عن الإنسان، والجميع بمعزل عن ظروف حضارية معينة (١٦). وعلى الطرف المقابل نجد من النقاد من يناقض هذه الأقوال جملة وتفصيلاً، وعندما يصبح نجيب محفوظ من أفضل الكتاب الذين كتبوا عن الطبقة الوسطى وأقدهم تعبيراً عن مشاكلها عند بعضه (١٧)، بل إن نجيب محفوظ قد أدرك بوعي ذكي طبيعة الطبقة الوسطى وحقيقة ظروفها الحضارية والتاريخية، وطبيعة القوى الاجتماعية وصراعاتها، وحركتها التطورية في المجتمع المصري مما ساعدنا على تقدير الظواهر الاجتماعية تقديرًا سليمًا (١٨). ولا ننسى أن أعمال نجيب محفوظ وفقًا لكل ما مر معنا من هذه القيم الإيجابية (ينطوي على مدلول تقديمي كبير في مجتمعه شرقي أخذت الاتكالية فيه أبعاداً لا مقبولة (١٩)). وبالتالي فإننا نوصفه بمقدمات للمذهب الإنساني، وهذا يمكن الدور المهم الذي أسهم في تأسيس المجتمع الديمقراطي التقدمي (في مجتمع شرقي غيبى لم يعرف ثورة ديمقراطية جذرية قضت

الإسقاط الديني هو الذي ينطلق من أساس ديني سواء كان يحاول جزئياً نجيب محفوظ إلى الخط الإسلامي، أو يحاول تكفيره

من صراعها السياسي، ولذلك سنرى نجيب محفوظ عند بعض النقاد كاتب الاشتراكية الأول الذي وقف حياته وإنتاجه الروائي لمناصرتها، كما نراه عند نقاد آخرين كاتب الإسلام الأول الذي وجد في الانتساب إلى الله الخلاص الأول والأخير للبشرية، وواضح أن كل نقاد أو أنقاد إنما يبحث عن فكرة ونقطة في روايات هذا الروائي، أما النقاد الذين يقفون في الجانب الثاني، والذين يتخذون من الهجوم عليه مبدأ، فلاأنهم أنفسهم في الجانب المقابل ليس غير. وفي المصم، صابر بإسكاننا أن نضع خارطة أولية تبيّن لنا كيف تعامل النقاد مع روايات نجيب محفوظ، ولأمانة، فإن الدكتور جابر عصفور هو أول من وضع الخطوط الأولية لهذه الخارطة (٢٠). وقد لاحظ أن الإسقاط يبدأ من اللحظة التي يسطع فيها النقاد العلاقة بين الدال والمدلول، وعندما يخلط بين رداء الدلالة وفقر المصعد، فيتحوّل هذا النقد إلى «لغة فكرية تصبغ دليلاً على «مقاصد» نجيب محفوظ، وهذه الوثيقة بالطبع قد تدنيه وقد تبرئه، ويصبح عمل النقاد شغلاً عن أفكار نجيب محفوظ من وجهة نظر الناقد بعد أن يترك النص الأدبي جانباً، أو تستقرّب بعدها أن نجد إيهاباً نتحدث عن «نصيب محفوظ السياسي» أو عن «الوجدان القومي عند نجيب محفوظ» أو عن تاريخنا القومي في ثلاثية نجيب محفوظ، أو عن «أزمة الوعي السياسي في قصة السمان والخريف» أو حتى عن «مع الغناء والمغنين في أدب نجيب محفوظ» (٢١)، والمشكلة تكمن في أن بعض النقاد يأخذون عبارات محددة لبعض الشخصيات، فتصبح هذه العبارات -كما يستفهم معنا- الدستور الذي التزمه الروائي منذ بدأ يكتب، وبطبيعة الحال، فإن أمثال هذه العبارات، كما أسلفنا، ستجبر من قبل كل ناقد وفقاً لانتمائه، وهنا سنقف أمام تنبذات لا حصر لها، لأننا نجد من يدين نجيب محفوظ على الصعد السياسي مثلاً، ويقول إنه كاتب البرجوازية الصغيرة، وليس المبرع عن القوى الاجتماعية الجديدة وهو لذلك (يسجل مأساة طبقة، ولكنه لا يرى أبعاداً لها) (٢٢)، بل نجد من يقول: إن نجيب محفوظ (يرى العالم رؤية ميكانيكية تثبت العالم في قوانين ثابتة، وترغم أنها تستطيع فهمه عن طريق اكتشاف هذه القوانين) (٢٣)، ولذلك فهو (يضرب في السطح لا في الجوهر) (٢٤) (وبداً من رصد الحركة وتناقضها المظهر لا يحاول وضع السؤال في صيغته الصحيحة، أو صيغته الممكنة، فبدلاً من كيف؟ يضع لماذا؟)، وهذا كله

الإنسان في مركز الكون والوجود وحركة التاريخ (٢٥)). ولا شك أننا حتى في هذا النص يمكن أن نجد تعارضاً، وليس علينا أن نتاجاً إذا رأينا ناقداً ينقله من مسار المذهب الإنساني ليقول له: (إن مسارك السياسي من الوفاء إلى الماركسي (٢٦)). وعلى المستوى المقابل -المستوى الديني- سندرج من يجعله يرى في الانتساب إلى الله ((الحل الممكن والمقدور للإنسان في التقلب على طلائع لم يجد له حالاً (٢٧)). وسندرج منهم من يكفرونه ويجعلونه ملحدًا مرتدًا عن الإسلام، وهكذا دواليك، فهي مرة مرة تصيب عدوى النص صاحب النص: فيبدو نجيب محفوظ مثاليًا مرة، وماديًا مرة ورجعياً مرة أخرى (ثم تتحول المثالية إلى مذهب إنساني، واشتراكية صوفية من ناحية ثم تتحول المادية إلى اشتراكية علمية، وماركسية من ناحية ثانية وتتجلى التقدمية بعد ذلك- في الكشف عن تناقضات طبقة وتظهر الرجعية قريبة لنفس السبب، ولا شيء بعد ذلك - أو في أثناء ذلك، سوى فوضى الإسقاط (٢٨)). (وبعض النظر عن التضاد الإيديولوجي الظاهر بين البحث عن «فضايا البرجوازية الصغيرة» والبحث عن «القيم الروحية، شأن الجنين وجهان لعملة واحدة في الاستطلاع» ويقرر ما تنشر هذه العملة الاستطلاع المميز لتصومسج محفوظ فإنها تمرّضها للتشويه، وتقصدنا أحسن ما فيها، وهو طبيعتها الأدبية (٢٩)).

سنركز في هذا الفصل على ثلاثة أنواع من الإسقاط: الإسقاط الديني، والماركسي، والنقسي. ومن دون شك، توجد إسقاطات أخرى، ولكنها في رأينا، ليست سوى تشويبات على ما ألبتاه من أنواع، وهي تنصب في الاتجاه ذاته.

الإسقاط المرنجي (Religious Projection)

تقصد بالإسقاط الديني ذلك النقد الذي ينطلق من أساس ديني، سواء كان هذا النقد يحاول جزئياً نجيب محفوظ إلى الخط الإسلامي، أو كان يحاول تكفيره وإخراجه عن هذا الخط. ويمكن كتاب «الإسلامية والروحانية في أدب نجيب محفوظ» دليلنا في هذا القسم، ومن نافذة القول أننا سنفرج على بعض الكتب والمقالات التي احتجّت هذا النهج.

من الطبيعي أن يكون للدين دور كبير جداً في مجتمع يسكن قوانين حياته منه. ومن الطبيعي أن تتوهم رجل أو عمل أو أي شيء، في مجتمع لاوهوتي كالذي ذكرنا إنما يمتد كثيراً على قربه أو بعده من القيم الدينية المقروسة في المصور منذ قديم الزمان، ولذلك فإن الثقل الروائي لنجيب محفوظ إلى هذا الجانب -سلياً أم إيجابياً- ليس مستغرباً، وكذلك فإن وجود

التمسك يجعلنا نقف على طبيعة تطوّر هذا الروائي أو انحداره من عمل لآخر، ومع هذا، فإن بدايته كانت مع الروايات التاريخية التي أطلق عليها اسم «ثلاثية مصر القديمة» (٢٠).

يبدأ الناقد دراسته بشكل يلتزمه في دراسة كل الأعمال الروائية، وهو تلخيص القصة. فعندما يضع عنوان «عبث الأقدار» يبدأ من أول المسطر بقوله: «والقصّة باختصار أن الملك خوفو تلقى نبوءة (٢١)». بعد التلخيص يبدأ فوراً عمل الإسقاط، فنجيب محفوظ برأي الناقد قد استفاد (من القصة القرآنية لا عليه السلام، الذي روي في بيت فروع لم يبدأ بعنوان فرعي هو: ملاحم... ومفاهيم إسلامية، بدّل فيه الناقد جهداً كبيراً ليبيّن للقارئ أنّ المفاهيم الإسلامية قد لفتت على أسلوب الروائي، فهو يفضل لفظ «المصاحبة» على كلمة «الحاشية» كذلك نرى الساحر «ديني» يتحدث عن قائد الجيش بأنّه «(حوراي من حوراي فروع إنّه بذلك يصدر عن معجم لفظي، إسلامي، وهو بطبيعته معبر عن الروح والعقيدة الإسلامية)» (٢٢). وكان قد قال قبل هذا الكلام: «استعمل الكاتب كثيراً من التعبيرات والمفاهيم الإسلامية دون أن يشعر بالتعارض أو الغرابة.. دعنا من كلمات «رع» و«بتاح» و«رعنت الآلهة» والملوك ابن الإله» إلى آخر هذه العبارات الطائفة في جو الرواية. فإثباته أشبه «بالتوالي» التي تعطي نكهة خاصة بقصد الإيهام ولكنها أبداً لا تكون جوهر الموضوع (٢٣). وغير خاف أن المناقشة العلمية لا تقبل منا إثبات أمور نريدّها، ونفي أمور مناقضة لهذه البساطة، فقلوه: «إنّ هذه العبارات «طائفة» وهي «كالتوالي» وإنّها قد وضعت للإيهام يصح بدرجة أكبر على كلمات مثل «المصاحبة» أو «الحورايين» وبخاصّة أن أصالة الأولى بادية في الرواية بشكل أكثر وضوحاً. وهذا بالضبط ما تأخذه على هذه الدراسة، فقد كان همّ الناقد منحصرًا في التقاطع بين الرواية الإسلامية في هذه الرواية، كي يجعل منها أصلاً وجوهرًا. أما العبارات التقنية التي تجد نجيب محفوظ على الجوّ الإسلامي فهي عبارات عرضية إيهامية مهما كانت.

في رواية «رادوبيس» يقرّ الناقد أنّ: «(الروائي الروحي المثالي الذي لسانه في «عبث الأقدار» لم يتحقّق فيها)» (٢٥). ويقرّ أيضاً بأنّ هنالك شيئاً من عدم التوازن في هذه الرواية. لأنّ الكاتب اطل علينا من ناحية الملك الفانية، وما هما فيه من انحلال وضلال، ولم يطلعنا على العالم الداخلي للكعبة وهذه من واجبه ما دام يجعلها طرفاً رئيسياً في الصراع.

إسقاط نقدي حول أعمال هذا الروائي هو أمر مشروع، ولكن من الجور أن يقصر بعض النقاد كل جهدهم حول هذا المحور، لا يرون غيره، على الرغم من اعتراضهم بعظمة هذا الأدبيات، واتساع أفقها، وتنوع موضوعاتها، وكثرة أعمالها.

الدكتور محمود موعد يرى أنّ القراءة للحامدة لأعمال نجيب محفوظ تكثف عن (تشغل الدين المحور الأساسي لرواياته وقصصه القصيرة، كلياً أو جزئياً ليس في رسم الشخصيات ومواقفها فحسب، إنّما في بناء العمل الفني واختيار الفضاء الروائي له) (٢٥). ونراه يصمّر دائماً على هذه الفكرة لأنّها تتكرر عند هذا الروائي أشكالاً مختلفة للدين (ولكن هذه الأشكال إما أن تكون ذات وجه إيجابي فثال، أو وجه سلبي مدموم مع ملاحظة أنّه قد يتداخل هذان الوجهان، ويختلف النظر إليهما من اتجاه معين، أو طبقة معينة، ومن رجل الشارع أو المثقف) (٢٦). وهذا في رأيها، نوع من الدفاع المسبق عن الآراء التي قد تبدو متناقضة، وفي كل الأحوال، فإنّ موقع الشخصية، وحجمها، وإبعادها تتحدّد عند الدكتور موعد (لأنّها تعكس بالدين سواء أكان ذلك في حال القول له أم الرضخ أم التمزّد) (٢٧). كذلك نلاحظ الناقد محمد حسن عبد الله فيفي في الخدمة والخاتمة جزء نجيب محفوظ إلى قائمة الروائيين الإسلاميين إلا أنّ كتابه كله قد خصص لتحقيق هذه الفانية، وقد لاحظ أحد النقاد هذا الأمر فقال: «(إنّ الناقد «محمد حسن عبد الله» يسعى بكل ما أوتي من وسائل نقدية، لأن يضع نجيب محفوظ في مصاف الكتاب الإسلاميين دون أن تكون لدى نجيب محفوظ القدرة -قلّ الرغبة- في أن يكون منهم)» (٢٨).

ولعلّ اللافت للنظر، هذه الألفاظ التي كان يستعملها في طيات كتابه، والتي تعود كلها للمعجم الديني الصرف مثل: «منحط الأخلاق، منحلّ الفرائض، اللمة الروحية، الضمير، منحلّ الروح والمعجزات، المروض، الشرف».. ومنذ البدء يحاول الناقد أن يسوغ للقارئ إيثاره ظاهرة جزئية هي الإسلامية والروحية، وقد أدرك أنّه عزله عن الرواية الشاملة لأدبه، ولذلك قال: «(هذا لا يمنع الناقد أن يختار جانباً من جوانبه، ويؤدّبه بالحديث لأهميته، أو وضوحه أو خفاؤه)» والناقد لا يتخلّى بمثل هذا التصرف عن دوره الأساسي في الكشف عن جماليات العمل الفني، وقيمته (٢٩). وليس من قبيل استباق الأحداث أن نقول إنّ أمثال هذه الدراسات كانت تهيئ توليف الصلة أو قطعها، مع الكاتب لا مع العمل كما سنلاحظ لاحقاً. إنّ أول ما يلتفت إليه الناقد لا يعني بالتمسك الزمني لروايات نجيب محفوظ بشكل دقيق؛ فالنزاع هذا

وهذا في رأي الناقد، أدّى إلى طغيان الجانب الحسي المادي، وتضالّل النزعة العقلية والروحية (٣٠). وعلى الرغم من ذلك فإنّه قد جرّبه هذه الرواية لموضوع الكتاب بأن جعل لبّ الرواية صراعاً ما بين الكعبة وفروع والرواية، وإن كانت تاريخية القالب، أكبر من أن تكون بهذه البساطة، وواضح كلّ الوضوح -وقد تتّيه النقاد جميعهم على هذا الأمر- أنّ صناد فروع هو انعكاس لفساد الملك حوراي، والناقد نفسه قد أشار، لاحقاً، إلى هذه النقطة (٣١). أما الصراع بين الملك والكعبة فهو ليس جوهر هذه الرواية، إنّهُ أداة فنية استعملها الروائي، ولو لم يجعل هذا الصراع مع الكعبة لعله مع حاشية الملك، أو المصاحبة، أو أكلة، ولكن الحرفي في كل هذه الحالات، واحداً لم يتغيّر. إنّ إضمار الكعبة كجزء أساسي في هذه الرواية هو نوع من أنواع الإسقاط لدى الناقد، إنّها فكرة تدور برأس الناقد: يجب أن يكون في كل رواية صوت ديني، ولو أدّى الأمر إلى توهيمه. إنّ الناقد في نظره هذه لم يكن موقفاً، بل إنّ لغة أكثر من تردّد فيها، فتراه مرة على سبيل المثال يقول عن «رادوبيس»: «(وحين انتهى الملك لم يكن أمام الفانية إلا أن تتجرّع السم حتى لا تسقط في يد غريمها الملك)» (٣٢). ومرة أخرى يقول عنها: «(إنّها وفّت له كآزماً ما يكون الوفاء بين المحبين- فسبمت إلى الموت راضية لتلقّي به في رحاب «أوزوريس»» (٣٣). وكان أفضل، وأكثر دقّة، لو اعتمد صيغة واحدة لحدث البطة، بدلاً من جعلها ثبوت مرة وفاء الملك، ومرة أخرى خوفاً من الواقع في يد الملكة.

في رواية «كفاح طيبة» التي تروى للناقد لما فيها من معاني البحث على الجهاد، ويبدو أنّ يقوم الناقد بتلخيصها. يقف طويلاً عند «الأم، توتيشيري» التي ترمز إلى ممان أعظم من مجرد الاستعداد الزمني لأنّها (تفني) تماسك الأجيال أمام الفكرة الواحدة، وضرورة هذا التماسك عبر الزمن مهما لافقت الفكرة من أمثلة، وحتى يتحقّق لها النصر (٣٤). وفي تلخيصه العام على هذه الروايات ينفي «مخالفاً كلّ النقاد-كونها روايات غنائية الطابع، ورومانسية التكوين، فهي (روايات) تحليلية موضوعية إلى حدّ كبير، فهذه النكبة الدينية القديمة ليست رواية الكعبة لمرص القديمة، وإنّما هي حقيقتها» (٣٥).

ينتقل الناقد بعد «ثلاثية مصر القديمة» إلى رواية «مجان الخليلي» التي يراها (مجموعة من المتنازع الهاربة من التبعية الاجتماعية والتي تلوك الكلمات الكبيرة وهي منصرفة إلى الأعمال الصغيرة) (٣٦). ويذهب أنّ الأمور المنافية للغة الإسلامية، التي تدور في هذه الرواية لا تروق للناقد. ولكن ما بهنما هو وقوفه عند حوار جرى في المهضي،





يتحدث عن موقف عامة الشعب من هتلر، ومناصيرته للفضيحة الإسلامية(٤٣)). والنقاد بعد أن يثبت هذا الجوار يترك النقد الأدبي جانباً ويعرض موقف أهل السنة والمعتزلة من قضايا مثل استدلال الإنسان على حسن الأشياء، بذاته أم بعقله أم عن طريق الرسل، وقضية الخير والشر، وهل لله علاقة بالشر... إلخ(٤٤)). (ولا توجد شخصية واحدة من شخصيات الرواية تروق للنقاد، فالمعلم نونو شخصية مسطحة لا امتداد ولا عمق لها(٤٥)). وأكثر غمراً منها شخصية «أحمد راشد» المحامي اليساري، ويمكن الخلطوة أن هذه الشخصية لا تبحث عن العدالة كفضيلة، وإنما تبحث عن التغيير -أو الهدم-(٤٦)). وزناد يقف طويلاً عند عبارته:

((لا حكمة في الماضي، ولو وجدت في الماضي حكمة حقيقية لما صار ماضياً هط، إن العلماء المعاصرين يعلمون بما في الذرة من عناصر، وبما وراء علان الشمس من ملايين العوالم، فإن الله؟ وما أساطير الديانات وما جدوى التفكير في مسائل لا يمكن أن تحل، وبين أيدينا مسائل لا حصر لها يمكن أن تحل وينبغي أن نجد لها حلاً... لا غنى عن التسليح بالمعلم للتكليف الحق، لا للاستدراق في تأملاته، ولكن لتحرير النفس من أصفاد الأوهام والخرافات، فكما اقتضت الديانات من الوضعية، ينبغي أن يلتفتنا العلم من الديانات(٤٧)). وعلى الرغم من أن النص الذي أتيته هو واحد من أكثر نصوص نجيب محفوظ علمية وتحريراً أن النقاد يري أن سوق أمثال هذه الآراء الخطيرة سرداً وتقديرًا دون أن تواجه بالبراري المعارض (يقول -أحمد راشد- على النزعة الدرامية التي تعطي العمل قدرًا من الحسرة(٤٨)). ومع هذا فإن النقاد لا يشك أن الروائي قد وضعها على لسان أحمد راشد ليظهر أن كلامه وكلام أمثاله هو مجرد أقوال تستهين بالأخريين. وكذلك ليهين عزلة الفكر اليساري، وتطرعه، وإنكاره التراث الروحي للامة(٤٩)). (ولا يخفى أن النقاد يحمل النص ما ينوّه به، ولكن لا يكتفي بوجهة نظره، وإنما يصدر أن بقاء الآراء الجريئة التي أطلقها أحمد راشد دون ردّ منصف، إنما ينطوي على خطأ في فهم هذه الكلمات تحمل الكثير من الأصداء، كما أنها تنطوي على تناقض ومغالطة(٥٠)). ويظهر الإسقاط، بسليته المطلقة عند النقاد عندما يذهب بالتملة الذككية للذكور الشطلي الذي لاحظ بسدوره أن نجيب محفوظ قد جعل المحامي عينا زجاجة في عينه اليسرى، قراءه يعلق بقوله: ((ها)

وهذا ما افتقد في الرواية السابقة كما رأينا، والشخصية التي اعتمد عليها الناقد هي شخصية «رضوان الحسيني»، وهي شخصية ثانوية لم يعرها كثير من النقاد أي اهتمام(٥١)). وقد تبيّن الناقد لذلك فقال: ((وإنه لأمر لافت حقاً أن يهتم نقاد الرواية بكافة الشخصيات مهما كان دورها هزلياً، مثل حسنية الغرانة وسنية عفيفي، ولكن رضوان الحسيني، الختام العميق للرواية، لم يهتم به أحد، ولا نقول -لم يهتم- إليه أحد، لأن نقاد نجيب محفوظ كانوا دائماً في غايه الغفلة ويعرفون ما يريدون(٥٢)). والمهم أن هذه الشخصية كانت عند الناقد شخصية لاوتوية أحاطت الرواية بهالة من القداسة والطهارة والإيمان، فهي «كأنارة الهادية» وتمثل «الناطق العليا» من الفكر والسلوك والمعتقد بالنسبة للزقاق(٥٣)). كذلك يمثل الصفات التي يفتقدوا الزقاق(٥٤) وفيه بعض خصائص الأوبة الروحانية(٥٥). ولولا هذه الشخصية، التي لم يركز عليها

يسارية ماركسية يعمتق(٥٦)). ويمكن الإسقاط في هذه النظرة الأحادية التي لم تَر في أحمد راشد سوى العين الزجاجة، وربما يحق لنا أن نسأل الناقد: لم لم ينظر إلى الجانب اللطيف لكل من أحمد عاكف، وأحمد راشد؟ ألا يحق لنا أن نقول إن المؤلف نفسه يبدأ أحمد عاكف المكتف، بينما يرى أن طريق الرشد والصواب هو الذي ينطق به أحمد راشد، إننا لا نعلم أحدًا يرفض قوله بضرورة التسليح بالمعلم، وعندها يمكن أن نخرج قضية العين اليسرى للمحامي بطرق أخرى فربما كانت دلالة على أن في أطروحاته بعض المغالاة التي تمنع من الوصول بها درجة الكمال، والمغالاة تكمن في ضربه الماضي والتراث الروحي والاجتماعي عرض الحائط، ويمكن أن تكون دلالة على صفات سلبية موجودة في شخصيته نفسها، فهو يجالس أناساً يحقرهم بالأصل، ويكبر عليهم... وربما تكون دلالة على أن تحذر عندما تسود الأفكار من الخارج، إذ يجب عندما أن نحافظ على أصالتنا وهويتنا. كذلك تظهر فوضى الإسقاط في تجاهل الناقد للشق الثاني من الرواية وهو لا يقل أهمية، برأينا، عن شقها الأول: فظهور الأخ الأصغر على الساحة الروائية أعطى الرواية حركة جديدة كان من الواجب للوقوف عندها، وهذا برأينا، ما جعل تناوله للرواية أقرب إلى أن يكون مبتوراً.

في «رقائق المدق» يتبع الناقد المنهج نفسه مع العلم أن في هذه الرواية ضجة تصمخ لم يسقط ما يريد، ذلك أن فيها شخصية متدنية، والواقع أن هذا الأمر هو أهم ما يركز عليه الناقد، فلا يتفق التوازن في الرواية إلا عندما تكون هناك شخصية متدنية تقف بالمرصاد أمام الشخصيات المتحدة، تدحض كلامها، وتنفذ حججها،

وهذا ما افتقد في الرواية السابقة كما رأينا، والشخصية التي اعتمد عليها الناقد هي شخصية «رضوان الحسيني»، وهي شخصية ثانوية لم يعرها كثير من النقاد أي اهتمام(٥١)). وقد تبيّن الناقد لذلك فقال: ((وإنه لأمر لافت حقاً أن يهتم نقاد الرواية بكافة الشخصيات مهما كان دورها هزلياً، مثل حسنية الغرانة وسنية عفيفي، ولكن رضوان الحسيني، الختام العميق للرواية، لم يهتم به أحد، ولا نقول -لم يهتم- إليه أحد، لأن نقاد نجيب محفوظ كانوا دائماً في غايه الغفلة ويعرفون ما يريدون(٥٢)). والمهم أن هذه الشخصية كانت عند الناقد شخصية لاوتوية أحاطت الرواية بهالة من القداسة والطهارة والإيمان، فهي «كأنارة الهادية» وتمثل «الناطق العليا» من الفكر والسلوك والمعتقد بالنسبة للزقاق(٥٣)). كذلك يمثل الصفات التي يفتقدوا الزقاق(٥٤) وفيه بعض خصائص الأوبة الروحانية(٥٥). ولولا هذه الشخصية، التي لم يركز عليها

في «رقائق المدق» يتبع الناقد المنهج نفسه مع العلم أن في هذه الرواية ضجة تصمخ لم يسقط ما يريد، ذلك أن فيها شخصية متدنية، والواقع أن هذا الأمر هو أهم ما يركز عليه الناقد، فلا يتفق التوازن في الرواية إلا عندما تكون هناك شخصية متدنية تقف بالمرصاد أمام الشخصيات المتحدة، تدحض كلامها، وتنفذ حججها،





قد عاش في ظل عقيدتين متناقضتين فهذا أمر عادي لكل فرد يعيش في أصقاع الوطن العربي ذلك أن أفكار «جان جاك روسو» في التربية لم تطلق عنقنا، إنما نرضع المفهومات الدينية مع الحليب وهذا يعني أن كمال عاش عقيدته الدينية وهو صغير، مجبراً، لكنه عاش الأخرى مختاراً، وكان قد وصل إلى مرحلة النضج العقلي الكامل، أمّا أنه لم يعيش فلسفته، ولم تتحول كلمته إلى فعل، فهذه وجهة نظر غير دقيقة، برأينا، فرضه للأفكار المتناقضة إنما هو دليل ثقافته العمالية، وإيمانه بالحوار، وكلمته قد تحوّلت إلى فعل، برأينا، طالما أن أكثر الدراسات قد أجمعت على أن أحمد شوكت هو تطوير فني له (٢٩).

إذا ما عدنا إلى الشخصيتين الرئيسيتين «عبد المنعم، وأحمد» فإن الناقد قد نظر إليهما، كما نطرق، وكما سينظر، إلى أية شخصية متذبذبة أو ملحدة في كتابه، وعلى الرغم من أن الناقد يحاول إيهامنا بأنه موضوعي، إلا أن تعاطفه مع شخصية عبد المنعم ليس له حدود، فمن ((الناحية الفكرية نجد عبد المنعم أكثر قدرة على الجدل، ويفهم أخاه بإصدار أحكام على أمور لم يهرها بالقدر الكافي الذي يسمح له بإصدار مثل تلك الأحكام في جرائها، على حين نجد أن أحمد سادراً في إصدار تلك الأحكام عن الوطنية والإسلامية والمعادلة والتطوير وموقف الإنسان بين قوى الوجود، ودوره في صنع المستقبل، وقد يبدو دوره العملي متواضعاً جداً بالنسبة لما يقول (٣٠)). وفي مكان آخر يقول: ((إن المارقة التي تصنع التآمل أنه في الوقت الذي تعلق فيه مذهبي الماركسية بعقوبة صبري ساكنة المادي الاسترقاقية المترفة، نجد عبد المنعم أكثر واقعية وإنساناً مع مفهومات بيته، فيتزجج من ابنه عمّه وخالته (٣١)). والواضح من سياق الرواية أن أحمد لم يتعلق بها، ولو فعل لتكرّر معه ما حصل مع خاله كمال، ولقد تواتره، ولكنه بمجدر رفضه له وإظهار ماديته، شعر أنه أقترف خطأ بطابع إيهام، وكان أن تركها على الفور، ولكن الناقد يحاول أن يصل بالمقارئ إلى أن يقول دون تفكير: الشخصية الإسلامية في الشخصية الروائية التي تصلح لكل زمان ومكان، وهي المصنوعة من كل خطأ. ولو وضعنا أنفسنا في الطرف التقيض للناقد عبد الله لفتنا أن طريقة الزواج التي طلبها عبد المنعم بعد أن ترك الحاجة الجنسية، بغض النظر عن أية صفة أخرى، كذلك يدرج الناقد على زوج عبد المنعم وزوج أحمد ليلة اعتزال الاثنين بقوله: ((سوسن حماد تظل ثابتة الأعصاب ليلة اعتزال زوجها في حين جزعت كريمة زوج عبد المنعم جزعاً

شخصية «علي طه» البساري لأنها وفّقاً لانتهاها ستدخل في حوار مباشر معها، أما شخصية «محبوب» عبد السلام» الرئيسية فإن حركتها مستكسبة من هاتين الشخصيتين. ولا يأخذ الناقد على عبد المنعم «الشباب المسلم» سوى فردانيته، ويعد من العمل الجماعي (الخطي) (٣٢). فقد كان أولى لو انتسب إلى جماعة الإخوان المسلمين وتاضل ضمن صفوفها. ونحن وإن كنّا لا نوافق هذه الرؤية، إلا أننا لن نلوم الناقد كثيراً، ذلك أننا في الطرف المقابل (الإسقاط الماركسي) سنجد من لا يرى في الرواية سوى «علي طه» البساري. والمهم أن الناقد سيقتادقنا بإسقاطاته التي تستجير كل شيء في الوولية لصالح الفكرة التي انطلق منها مسبقاً، بل إن تعاطفه مع شخصية علي طه يمكن في أنه انطلق من مكان (ولكنه قد يصل إلى موسكو وهذا سر أخفايته الخاضعة (٣٣)). وفي أثناء هذا الناقد غالي شكري نلاحظ أن ردة الناقد يعلن عليه الحرب لعمته مأمون رضوان بأنه ذو ثقافة صفر (٣٤). ويرى أن هذا التعبير ((له إيهام المرض والانحراف والانتحاص وضيق الأفق (٣٥)))، والواقع أن هذا الفهم الخاطئ جعله يشغل ويغمر عن حدود النقد الأدبي (٣٥). وما نراه هو أن انتفاة الصفراء تنتج من قراءة الكتب الصفراء، ولفظ «الكتب الصفراء» هو كتابة تطلق على المخطوطات والكتب القديمة التي يتوصل فيها لون الورق نتيجة لتقدم الزمن، إلى أصفر ومن الطبيعي أن تكون كتب التراث عموماً «الديني وغير الديني» كتباً صفراء، وفقاً لهذا المفهوم، وهذا بدوره لا يسمي إلى مأمون رضوان ذي الثقافة الدينية المعلقة.

القسم الثاني من هذه الدراسة اتخذ عنوان: «جهل الانقسام الخطير في الماركسية» وفيه يركّز الناقد -كما هو متوقع- على شخصيتين رئيسيتين هما شخصية عبد المنعم وأحمد. وقبل أن يستفيق في حديثه يحاول أن يتمسك العذر لكامل محاولاً إخراجه من دائرة الإلحاد التي استحوذت على تفكيره ودخل من الزمن (XXXX)، فهو وإن عاش في ظل عقيدتين متناقضتين إلا أنه ((لم يتقنع بالإلحاد، وظل إلى النهاية يبيت مع الحق والخير والجمال متيقناً بالطق (٣٦)). ومع أنه كان دارساً للفلسفة إلا أنه لم يسلها أو يتنازل معها، فقد كان مجرد عارض للأفراء، وهذه الأفراء كانت متناقضة في كثير من الأحوال ولكنه لم يشعر بغربة هذا التناقض ((ومعنى ذلك أنه قد عزل عنه الخاص الباطني عن عالمه الفكري وإن أسمى غير ذلك (٣٧)). وأخيراً يرى الناقد أن كمال ظل في حيز الكلمة المجردة التي لم تتحول إلى فعل (٣٨). وهذا الجهد المشكور الذي بذله الناقد لإبقاء كمال مسلماً نقياً لا يلزمنا بقوله، فإن كان كمال

شديداً، ولكنها، وهذا مهم جداً، كانت تقطر وليندا (٣٧)). إن في هذه العبارة خير دليل على فوضى الإسقاط وتحامله، وتزييفه لأوساط الحقائق، لأنه جمل من الجيد شيئاً والصحيح شيئاً، ليس من الطبيعي ألا تجزع «سوسن حماد» لاعتقال أحمد، وهي الإنسانية الواعية، المثقفة، المتفهمة لطبيعة عمله وعمل زوجها السياسي، إن أي زوجين يعملان ضد السلطة مصرهما، أو صبرهما، السجن لا محالة، هذا إن لم تصل الأمور حد التصفية الجسدية، إنها توفعنا هذه النهاية كل يوم، توفعنا عن رضى لأنها مقتتان بما يفعلان، وبخاصة أن عملهما السياسي هذا، لم يكن بكتيرة لزوء، أمّا «كريمة» زوج عبد المنعم التي لم تقنع من الدنيا سوى تلبية حاجات زوجها «الرجل الشرقي» سنو الإله، فطبيعي أن تجزع على زوجها عند الجرح، وما يهنا بعد هذا، هو أن الناقد يرى في عبد المنعم الذي تنتظر زوجته مولوداً، رجلاً قابلاً لإحساب، قابلاً للاستمرار (٣٧). ولا شك في أن هذا الرأي الذي يسير في الرواية خطوات لصالح انتقاد التدينين، ولم نر نادياً ماركسياً قد ردّ عليه، ونحن لا نريد أن نصادره، أو نطعن بمفعول، إلا أننا نرى أن فهم الموضوع بهذه الطريقة هو فهم تقليدي بشكل كامل، ويمكننا أن نقبل الموانئ لتبين جهل التيار الديني الذي يمتك به عبد المنعم أمام التيار الماركسي الذي يمتك به أحمد (في هذه القضية تحديداً)، فكما أسلفنا، إن أحمد وزوجته يعملان ضد السلطة ومن الناحية السياسية لا بد أنهما سيبتدان عن الإلحاد حتى لا يعرض أطفالها لعذاب فقدان الأب أو الأم أو الاثنين معاً، وبالتالي يعيش هذا الطفل طفولة مشوهة وغير تامة، ولذلك، فإنهما يستعملان ما يتقنه لهما العلم من تقنيات منع الحمل بكل بساطة، أما التدينون المزمتمون كعبد المنعم في الرواية، فهم يرون في هذا الأمر تدخلاً مباشراً في شؤون أولادهم، وهذا من المحرمات، ولهذا فإن أكثر حالات الزواج حالة حمل بعد شهر على الأكثر. وهذا ما حصل لزوج عبد المنعم، وكما أشرنا سابقاً، إنما لا نلقي الرأي الأول ولكن من حقنا أيضاً، إثبات رأينا. إن الناقد في دراسته هاتين الشخصيتين يصل إلى النتيجة التالية، إن أحمد قد انتهى ((إلى عبارات وشعارات لا تجدي شيئاً، وتأتي عبد المنعم إلى تقيوم نفسه وسلوكه بصورة تدعو للإعجاب، وهو الحبيب والأخ عظيم فهو الأكثر قبولاً للاستمرار (٣٨)). ولذلك فهو ((أحد) التكنات الكبيرة للؤلؤ، ومحاولة رسم صورة المستقبل بشئ احتمالاته وتوقعاته، عبد المنعم شخصية تثير الإعجاب، يجب إذ يتمتع بوجود حققي، وهو أقرب لعنانة الكم الأكبر من شباب جيله الذي يجد نفسه في موضع الاضطراب -سوربما



المتناقض- (٧٥)). هكذا نظر الناقد لأهم شخصيتين من شخصيات «المسكورية» (الجزء الثالث من الثلاثة) وكما رأينا، فإن تناوله لمبد التلمذ يشبه إلى حد كبير تناوله لأمون رضوان، ومن قبله رضوان الحسيني.

قبل المضي مع هذا الناقد نحياً أن نشير إلى أن الناقد الأيديولوجي بشكل عام ليس إسقاطاً دائماً، وهذا يعود إلى النص الأدبي نفسه، فالعمل الأدبي لا بد أن يقول شيئاً سواء أكان سياسياً أم اجتماعياً أم دينياً أم نفسياً... والعمل الذي يمشي ضمن فراغه فقط هو عمل حال من قيمته الأدبية نفسها. وهنا يبدو النقد الذي ينطلق من النص الأدبي نفسه شيئاً إيجابياً طاملاً أنه ناتج من هوانيته الداخلية.

وكشال على هذا القول سنقف عند دراسة الدكتور موعود تناول فيها رواية «السرايب» والدراسة وإن كانت تضوي تحت عنوان: «الدين والمصر في روايات نجيب محفوظ» (٧٦)، إلا أنها تركز بوضوح على العلاقات الداخلية الموجودة في هذه الرواية.

بعد أن يستعرض الدكتور «موعود» آراء الناقد في هذه الرواية يقول: (ولا شك أن النصمر النفسي هو النصمر السائد في الرواية، وعلى ضوء المنهج النفسي يمكن أن نفهم جوانب كثيرة وعامة من الرواية، ولكن الاكتفاء بهذا المنهج وعزل الرواية عن إطارها الاجتماعي والسياسي فيه طمس للجوانب الأخرى فيها. فالكشف عن العامل الديني الواضح في شخصية كامل - بطول الرواية- وفق المحور الذي ارتضيناه في قراءة أعمال نجيب محفوظ: الدين والعصر وتأويلهما تأويلاً رمزياً، يضيف إليها أبعاداً جديدة تشكلها في منهج الكاتب وخط سير تطوره الفني» (٧٧). يعتمد الدكتور موعود في دراسته هذه على فطين زرينين الأول هو شخصية الأم لأنها هي (أبست) من أنجبت كامل فحسب، وأيضاً منحتة كذلك المفهوم الكلي للعالم، والقيم، وحددت له إطار سلوكه وتصرفاته، ولذلك لا ضير أن نرى فيها مصر الإسلامية التي هجرت زوجها التركي «روية لاء» والذي كان سبباً في شل إمكانياتها على إعطاء وفي مصرها وخزنها من الرجل ومن العالم الخارجي ومن الآخرين، مما ترك أعماق الآثار في نفس كامل. لقد أروعته الدين والخرافة والخوف والرجل من (٧٨)).

أما الثاني فهو «رباب»، زوجة، وقد جعلها الناقد مثقفة القيم الجديدة الواحدة، بينما مثقت أمه القيم القديمة الثابتة، وبموجب سز مسالته (أنها لم يستطع أن يوفق بين الطرفين، وأن تربيته في ظل القيم القديمة أعاقته عن التفاعل بنجاح مع

آن الدكتور موعود يوحى له بتقديم تفسير نقدي يربط الشق الأول من الكلام، وهو أن كامل لا يستطيع التغلب على عجزه إلا بالخير، بالخير، بالشق الثاني، وهو إعطاء الخير معنى دينياً. فمع علاقة الوالد أو انحراف الأثراك عن الدولة الإسلامية في هذا الأمر، إن الناقد لم يعمق تحليلاً يربط شقي المعادلة، ولا نطرح أن باستطاعته أن يفعل ذلك، وما نطهه، هو أن الخير لا يحمل هنا هذا المعنى، وتاريخياً، الخير موجود عند العرب - حتى في عصور ما بعد الإسلام- على الرغم من تحريره دينياً، وما القوة الفعالة التي تولد عند كامل من جراء تناول الخير إلا أن الخير نفسه يستطيع أن يكسر الحاجز النفسي بين كامل وزوجته، لأنه ينقله ببساطة من حالة إلى حالة.

نعود إلى الناقد «عبد الله» لفرام في فصله السادس يتناول بالدرس كلاً من «الحسن والكاتب والشحاذ وشرارة فوق النيل وميرامار». وبعد أن يستتي رواية «الطريق» يضع هذه الروايات ضمن خط فكري واحد، فهل سنلجج النهج الذي اتبعه منذ بداية دراسته، أم أن طريقة الدراسة ستتغير؟

في «الحسن والكاتب» يبدأ الناقد بالإشارة إلى أن هذه الرواية ناتجة عن حالة حقيقية، ولكن هذه الإشارة لا تقدم للدراسة أية فائدة، إذ لا يوجد ربط من نوع، بين الرواية وبين المعادلة الحقيقية. وهو -على غير ما رأى أكثر النقاد- لا يرى في سعيد مهران سوى نص لخص كائن عصامي فسطا ونهب لمجرد السطو والنهب، وليس لتوزيع ما يكتسبه من هذا السلب على المحتاجين (٨١). ولذلك فهو لا يوافق غالباً شكري الذي يرى (أن مهران قد فشل لأنه يمثل التأثير الفرد، فهو لم يكن فرداً... لكنه كان معزلاً، وممارسة حياته الجنسية كاملة إلا حين يلجأ إليه» (٨٢). وهذا الكلام سليم ولكن الدكتور موعود عندما يريد التفسير فإنه يجعل له معنى دينياً لا أنه (يعني) الانحراف عن الدين على اعتبار الخير محرماً، فقد كان الخير المسبب في طلاق الأم وتشتت الأسرة هالاً «روية لاء» والد كامل كان سكيراً، وقد يشير هذا إلى انحراف الأثراك عن الدين مما أتى إلى تعمق الدولة الإسلامية (٨٣)). والذي نراه أن من حق القارئ ألا يقلع هذا الكلام، ذلك

النقد الأيديولوجي بشكل عام ليس إسقاطاً دائماً، وهذا يعود إلى النص الأدبي نفسه الذي لا بد أن يقول شيئاً سواء أكان سياسياً أم اجتماعياً أم دينياً



في رواية «الشهداء» يركز على قضية «خواء الروح» التي عانى منها «جمهر الحجازي» ويرى أن الذي كان سبباً في ضياعه هو لجوؤه إلى التصرف الفكري، أو أحسن الاختيار فكان قد لجأ إلى ما سماه بـ «التصوف الاجتماعي» وعندما (يصير الفكر في عناق مع الإنسان وتمييز طريقه إلى الله...)) (١٨).

وفي «ثلاثة فوق التل» يتابع ما بدأه مركزاً على الخواء الروحي، «تقطع الشحاذين» هذه المسرة. إضافة إلى عزل المثقفين عن جهاز العمل السياسي والقيادي، وإشعارهم بأنهم زائدون عن الحاجة. ويرى أن المشكلة التي وقع فيها أهل المأوى هي أنهم يريرون الحياة بينما كان من الواجب عليهم البحث عما أسماه «إبرادة الإنسان» (١٩). وواضح من السياق أن الناقد يحاول أن يصل في النهاية إلى الفكري الروحي ذي الطابع الديني الذي ينادي به بإصلاح في كل رواية (٢٠).

في «ممراتنا» يستعرض الناقد هذه الرواية، ويحاول أن يبين للقارئ عدم تناقض الإسلام مع الفكر (٢١). وقد استوحى ما قاله من الوضع الذي انتهى إليه «عالم وجداني» بعد أن كان طالباً أزهراً وارتكب «وجعا» الفتن، فكان الطرد والحرمان وما بلغت الانتفاضة، ويدعو إليه العجب «وهنا عودة إلى التقدير الموهب» قوله دون مناسبات: (إن القارئ يفكر بأنه صورة الرحمن هو الإطار النبيل، ومضغ العتيق الهائل في الرواية، ومع «الرحمن» بعد ذكره فترحن الذي غلا في الأرض وكيف قسمه الله، فالتاريخ الإنساني قسمه بين الخير الأكبر وفقر البشر - وهذا قول سننتهي إليه: أولاد حارتنا وملحمة الحرافيش- (٢٢). ولا نظن أن قارئ الكتاب سيقاها لدى وصوله إلى هذا الرأي؛ فالكتاب كله - كما مر منّا - منسوج من أراءه، والناقد، بعد أن أثبت شاعته الدينية تناول شخصيات الرواية بشكل سريع لا يتجاوز الصفحتين. أما بالنسبة إلى «زهره» فلم يزد أن جعلها «مثل أهل الغلب - القتل» - رمزاً لـ «عصر» - مصرعها - هي التي حفظت عواطفها لشوة ١٩١٩ ممثلة في شخص «عاطف وجدي» (٢٣).

وفي الختام يرى الناقد أن الروحية في هذه الأعمال على المستوى الفني الخالص يمكن في الاتجاه إلى البرميّة حيث إن الاتباع إليها (علامة نزوع أصيل إلى الروحية، فقد ازدهر المذهب البرمي في رعاية التصوف ونشاط علم التنسج في العقل الباطن واللاشعور، وإثارة غير الحسد واللاهائي على الحسد والمحدود) (٢٤). ويتضح لنا من سياق هذا الكلام أن الناقد قد ربط بين كل من البرميّة والروحية والصوفيّة. وهذا ما لا نراه مناسباً، فمن المعروف أن المذهب البرمي ذو نشأة غربية، فأن التصوف عند الغريين (xxx) (٢٥).

هذا مجمل كتاب الناقد محمد حسن عبد الله، باستثناء ثلاث دراسات تركناها عمداً، لأنها امتدادات حقيقية لما بدأ معنا، وليس فيها جديد. وقبل الإقبال على ما أسميناه بالإسقاط الديني، ممثلاً بهذا الكتاب، لا بد لنا من وقفة على رواية مهمة جداً هي رواية «أولاد حارتنا».

كانت هذه الرواية سبباً مباشراً في عدة أمور؛ فقد كانت سبباً في حصول الروائي على جائزة «نوبل» للآداب. وكانت السبب في فتح صفحة جديدة للماركسيين الذين رأوا فيها صرخة جديدة لـ «نيتشه» بإماتته الإله عريباً هذه المرة. وكانت سبباً مباشراً أدى إلى نقمة الأصوليين الأزهريين، وإتهاماته إياه بالكر الصريح، على نحو يتكرر بما حصل لـ «مطه حسين» في كتابه «في الشعر الجاهلي» سابقاً وما حصل لـ «سليمان رشدي» في «آليات الشيعة» لاحقاً. وأخيراً كانت هذه الرواية سبباً في ظهور عدد من الدراسات التي حاولت جاهدة إخراج الروائي من حيز الفكر إلى حيز الإيمان، وهذا ما سترأه عبر استعراض سريع لأهم الآراء التي ركزت عليها.

أول ما يثبته الناقد «محمد حسن عبد الله» مخالفته لصاحب الميثاق الذي يرى في العلم امتداداً واستمراراً لرسالة الأديان لأن العلم ليس بديلاً للدين (الأديان بالنسبة للإنسان ليست مرحلة، وإنما هي حقيقة الإنسان وجوهراً) (٢٦). وإن نخوض كثيراً في مناقشة هذه الفكرة، لأنها إن تحسم أبداً، وخلاصة ما يراه الناقد. أن المشكلة في هذه الرواية هي مشكلة فنية في الأساس فإذا ((ما توصلنا إلى فهم مشترك للقضايا الفنية التي داعيها الانتباس والقلق، نجد أن «أولاد حارتنا» دفاع حار عن القيم الدينية السامية، وملحمة بطولية للبي الإسلام وما رسخ في الضمير الإسلامي من ممان تجاوزت قدرات عصره) (٢٧). ولعل «زعر» هذا الرأي بشكل مسبق، يبرقنا أن غاية الناقد ما زالت تنحصر في التماس الأعداء وتوسيع الأمور بطريقة تجعل من نجيب محفوظ كاتب الإسلامية والروحية. وهذا يتكرّر بقول عبد الحميد الكشك الذي يثبت جواب نجيب محفوظ عندما سأله أحدهم عن الشخصية التي يعجبها، بأنها شخصية النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) ثم يتابع: ((كان يمكن أن نطل على العالم بوجه مصري عربي مسلم متوق، ولكننا أدركنا بتلفظنا بسراراً أو يميناً أن سنسترفج جهد الشيخ في الدفاع عن نفسه، وصريرته وجذبه) (٢٨)). ويتكرّر أيضاً بالرأي النقيض الذي يقول: ((أوجه الرواية المتعددة تستخدم فقط ضد الدين أو البشرية، ولكن ليس أبداً ضد سلاطين العصر والأوان، ولذلك وجهت باستقبال حافل ومرحّب في عودتها إلى الأضواء بعد تسنين دام ثلاثين سنة) (٢٩)). ولو عدنا إلى الناقد «عبد الله» لوجدناه يرى

أن التوازن والانسجام بين الشخصية والموقف والحدث، كل ذلك قد تحقق في هذه الرواية بشكل مثير على الرغم من امتداد العمل إلى خمس مئة وخمسين فصلاً (٣٠). وهذا التوازن ما كان ليتم لولا اعتماد الرواية على القرآن الكريم، وكونه المصدر الأساسي لها (٣١). بل إن (وجه النظر القرآنية في محل الرباية فيها، عبر المسافة الزمنية الشاسعة بين أدهم وقاسم) (٣٢). وغاية الناقد الوصول إلى أن الحوار والنسق العام للألفاظ ذاتها منسوجة من القرآن (٣٣). ولكن نجيب محفوظ في رأي الناقد اهتم بالجمهور فقط، أي أنه حرص على البقاء الفكري والنفسي للشخصية، وترك لها حرية الحركة. ويضرب كمال حادثة «إغراق جبيل» الفصول الحارة، يقول: ((فحدثت الفرق العنصرية لرجال حرب قد اختزل ليصير قتلاً وقرعاً في خفرة أو مسكن الربيع، فهناك، تخلف الشكل أو أشكال، ولكن جوهر الحادثة، وهو إغراق الظالم وانتصار المظلوم قد تحقق كما هو في ذهن القارئ كصورة مجرّدة لا كحادثة واقعية) (٣٤)). ونحن لا ننظر إلى هذا الكلام إلا أنه محاولة تطبيق غيب ناجحة، لأن نجيب محفوظ لو أراد فعلاً عدم سرد الحادثة نفسها والاكتفاء بهلاك الظالم والانتصار المظلوم، ولو أنه ترك هذا الشخصية الروائية حرية الحركة بهذا من مجربات الحادثة التاريخية، لما جمل الفتوّات يقتلون بهذه الطريقة «المسوخة»، ولكن هناك أكثر من تخريج في «المسوخة»، «جبيل» بواسطة التنبؤ على خصومه. ولو كانت هذه الحادثة هي الوحيدة في الرواية لكان كلام الناقد مقبولة، ولكن الرواية من أوها إلى آخرها مسبوكة وفقاً لتاريخ الأديان بدءاً من طرد إدريس (إيليس) وانتهاه بسيرة قاسم (محمد، صلى الله عليه وسلم)، وعلى الرغم من هذا التطبيق، يرى الناقد أن المشكلة في القارئ الذي لا يدخل إلى الرواية فارغ الذهن. يقول: ((إن من حق الناقد اعتبارنا أن نقرأه متحررين من محاولة التفسير المستمر ما دام الكاتب نفسه لم يلجأ إلى المطابقة المطلقة في الرمز، واكتفى بالتمسك المجرد أو الغزوي العام) (٣٥)). فهل هذا صحيح؟ يقول: «ومع هذا فإننا نزع إلى المطابقة في «أولاد حارتنا» شبه مطلقة، والقارئ الذي يضع باعتباره صورة «موسى» عليه السلام وهو يقرأ «جبيل» ليس مدنياً، فهذا من دلالة الاسم، وإنهاء بأحداث هذا الفصل، جبل يصاوي موسى ولا يشبهه. والمدهش أن الناقد نفسه في أثناء حديثه عن هذه الرواية، لا يقرأها متحرراً من سياق الحادثة التاريخية، فني قصة «جبيل» يقول: ((فهل تختلف قصة جبل وآل حمدان في جوهرها عن قصة موسى عليه السلام وسري إسرائيل كما وردت في

1998 மார்ச்
கூடல் முறை

الأولي الديني، وما أكثر ورود الكلمات مثل: (مناقفون، ماجورون، فتوى، مؤامرة، اليسار، الزيف، الإباحية، ...) إلخ.

هـ- أخيراً، يعمل الإسقاط الديني أهم واجب على القند الأدبي، وهو النظر إلى هذبات الرواية، التي تولاهما، ما دخلت الرواية أصلاً هذا الجنس الأدبي.

* كاتب من سوريا

ملعبية منقطت الرواية، وإقام الناقد نفسه يالترد عليها وهذا ما لاحظناه في خدان الخليلي.

ج- الشخصية الدينية -هما كانت ذاتية- هي الشخصية الرئيسية عند الناقد.

د- اللغة التقديمية أقرب ما تكون إلى الوعظ والإرشاد والتثنية، وحتى الكلمات المستعملة -تقديماً- تدور في تلك المعجم

لغة موضوعات أكثر أهمية، أي أن ما يهمه هو الشخصية الدينية التي يتعاطف الناقد معها تماماً مطلقاً، والشخصية التي لها علاقة مباشرة مع الملحنة والمثالية... ولو أدنى الأمر إلى إهمال نصف العمل.

هـ- وجود الشخصية المؤمنة دليل توازن وفرة في الرواية، لأن لها دور الرد على الشخصيات الممثلة، مع ملاحظة مهمة هي، إن لم تكن هناك سوى شخصية

١٢٤) القصة القصيرة...	١٢٤) القصة القصيرة...
١٢٥) القصة القصيرة...	١٢٥) القصة القصيرة...
١٢٦) القصة القصيرة...	١٢٦) القصة القصيرة...
١٢٧) القصة القصيرة...	١٢٧) القصة القصيرة...
١٢٨) القصة القصيرة...	١٢٨) القصة القصيرة...
١٢٩) القصة القصيرة...	١٢٩) القصة القصيرة...
١٣٠) القصة القصيرة...	١٣٠) القصة القصيرة...
١٣١) القصة القصيرة...	١٣١) القصة القصيرة...
١٣٢) القصة القصيرة...	١٣٢) القصة القصيرة...
١٣٣) القصة القصيرة...	١٣٣) القصة القصيرة...
١٣٤) القصة القصيرة...	١٣٤) القصة القصيرة...
١٣٥) القصة القصيرة...	١٣٥) القصة القصيرة...
١٣٦) القصة القصيرة...	١٣٦) القصة القصيرة...
١٣٧) القصة القصيرة...	١٣٧) القصة القصيرة...
١٣٨) القصة القصيرة...	١٣٨) القصة القصيرة...
١٣٩) القصة القصيرة...	١٣٩) القصة القصيرة...
١٤٠) القصة القصيرة...	١٤٠) القصة القصيرة...
١٤١) القصة القصيرة...	١٤١) القصة القصيرة...
١٤٢) القصة القصيرة...	١٤٢) القصة القصيرة...
١٤٣) القصة القصيرة...	١٤٣) القصة القصيرة...
١٤٤) القصة القصيرة...	١٤٤) القصة القصيرة...
١٤٥) القصة القصيرة...	١٤٥) القصة القصيرة...
١٤٦) القصة القصيرة...	١٤٦) القصة القصيرة...
١٤٧) القصة القصيرة...	١٤٧) القصة القصيرة...
١٤٨) القصة القصيرة...	١٤٨) القصة القصيرة...
١٤٩) القصة القصيرة...	١٤٩) القصة القصيرة...
١٥٠) القصة القصيرة...	١٥٠) القصة القصيرة...
١٥١) القصة القصيرة...	١٥١) القصة القصيرة...
١٥٢) القصة القصيرة...	١٥٢) القصة القصيرة...
١٥٣) القصة القصيرة...	١٥٣) القصة القصيرة...
١٥٤) القصة القصيرة...	١٥٤) القصة القصيرة...
١٥٥) القصة القصيرة...	١٥٥) القصة القصيرة...
١٥٦) القصة القصيرة...	١٥٦) القصة القصيرة...
١٥٧) القصة القصيرة...	١٥٧) القصة القصيرة...
١٥٨) القصة القصيرة...	١٥٨) القصة القصيرة...
١٥٩) القصة القصيرة...	١٥٩) القصة القصيرة...
١٦٠) القصة القصيرة...	١٦٠) القصة القصيرة...
١٦١) القصة القصيرة...	١٦١) القصة القصيرة...
١٦٢) القصة القصيرة...	١٦٢) القصة القصيرة...
١٦٣) القصة القصيرة...	١٦٣) القصة القصيرة...
١٦٤) القصة القصيرة...	١٦٤) القصة القصيرة...
١٦٥) القصة القصيرة...	١٦٥) القصة القصيرة...
١٦٦) القصة القصيرة...	١٦٦) القصة القصيرة...
١٦٧) القصة القصيرة...	١٦٧) القصة القصيرة...
١٦٨) القصة القصيرة...	١٦٨) القصة القصيرة...
١٦٩) القصة القصيرة...	١٦٩) القصة القصيرة...
١٧٠) القصة القصيرة...	١٧٠) القصة القصيرة...
١٧١) القصة القصيرة...	١٧١) القصة القصيرة...
١٧٢) القصة القصيرة...	١٧٢) القصة القصيرة...
١٧٣) القصة القصيرة...	١٧٣) القصة القصيرة...
١٧٤) القصة القصيرة...	١٧٤) القصة القصيرة...
١٧٥) القصة القصيرة...	١٧٥) القصة القصيرة...
١٧٦) القصة القصيرة...	١٧٦) القصة القصيرة...
١٧٧) القصة القصيرة...	١٧٧) القصة القصيرة...
١٧٨) القصة القصيرة...	١٧٨) القصة القصيرة...
١٧٩) القصة القصيرة...	١٧٩) القصة القصيرة...
١٨٠) القصة القصيرة...	١٨٠) القصة القصيرة...
١٨١) القصة القصيرة...	١٨١) القصة القصيرة...
١٨٢) القصة القصيرة...	١٨٢) القصة القصيرة...
١٨٣) القصة القصيرة...	١٨٣) القصة القصيرة...
١٨٤) القصة القصيرة...	١٨٤) القصة القصيرة...
١٨٥) القصة القصيرة...	١٨٥) القصة القصيرة...
١٨٦) القصة القصيرة...	١٨٦) القصة القصيرة...
١٨٧) القصة القصيرة...	١٨٧) القصة القصيرة...
١٨٨) القصة القصيرة...	١٨٨) القصة القصيرة...
١٨٩) القصة القصيرة...	١٨٩) القصة القصيرة...
١٩٠) القصة القصيرة...	١٩٠) القصة القصيرة...
١٩١) القصة القصيرة...	١٩١) القصة القصيرة...
١٩٢) القصة القصيرة...	١٩٢) القصة القصيرة...
١٩٣) القصة القصيرة...	١٩٣) القصة القصيرة...
١٩٤) القصة القصيرة...	١٩٤) القصة القصيرة...
١٩٥) القصة القصيرة...	١٩٥) القصة القصيرة...
١٩٦) القصة القصيرة...	١٩٦) القصة القصيرة...
١٩٧) القصة القصيرة...	١٩٧) القصة القصيرة...
١٩٨) القصة القصيرة...	١٩٨) القصة القصيرة...
١٩٩) القصة القصيرة...	١٩٩) القصة القصيرة...
٢٠٠) القصة القصيرة...	٢٠٠) القصة القصيرة...

جليل أبيض... والداثيون

عندما كتب إحسان عبد القدوس «لن أعيش في جلباب أبي» والتي زادت شهرتها كثيرا بعد أن صارت مسلسلا رمضانيا من بطولة نور الشريف وآخرين، طرح فيها إشكالية أزلية، وهي رفض الأبناء لأن يكونوا ظلًا لأبائهم مهما كانت قيمة الأب وتأثيره وشهرته. ورغم أن ابن المعلم عبده في قصة إحسان عبد القدوس يتعلم في الخارج ويتأزم لأنه لا يستطيع تحديد ما يريد، ويتزوج أجنبية، إلا أنه يعود في النهاية إلى الحارة وإلى مهنة أبيه في تجارة الخردة ولعبة المزايدات ويبرز فيها.

وإحسان عبد القدوس أحد المثقفين العرب الذين عانوا إشكالية شهرة الوالدين، فأمه روز اليوسف الممثلة ثم مؤسسة مجلة روز اليوسف، وأبوه محمد عبد القدوس من رواد المسرح العربي تشيلا وتأليفا، ولم يخرج إحسان من جلباب أمه فقد تعلم الصحافة على يديها وفتحت له صفحات مجلته ثم رئاستها، وحقق فيها الكثير بدءا من كشفه لقضية الأسلحة الفاسدة في الجيش المصري في حرب ١٩٤٨ بين القوات العربية وإسرائيل، وحتى نشره لقصصه القصيرة ورواياته التي حققت نجاحا جماهيريا بينما انقسم النقد حول قيمته الأدبية وتصنيفه روائيا أم صحفيا، وذلك لطفيا ن الصحافة على أسلوبه الإبداعي.

وخطر لي ذات يوم أن أعد حلقات تلفزيونية لمسلسلة عن أبناء المشاهير، من تتبع خطى أبيه أو ترد على شهرته ونجاحه، كإسماعيل ابن توفيق الحكيم الذي عشق الموسيقى فتحت الكاتب الحقوقي خريج فرنسا وشادي في إحساسه «بالهيب» من أن يكون ابنه «مزيكاتي»، وقضى ابنه قهرا.

وكان في الذهن يومها أبناء موسيقيين مثل كمال الطويل، محمد الموجي، والرحابنة عاصي ومنصور وأبناء مشاهير الفن السينمائي والمسرحي ومنهم عشرات، بدءا من بنات فريد شوقي وابن صلاح أبو سيف وحتى آخر عناقيد أبناء الممثلين ممن يصعب حصرهم. وقد رفض الكبار منهم بحجة «ما بشوفش نفسي في الموضوع ده». رغم أثر آبائهم عليهم والأبواب التي فتحتها شهرتهم لأبنائهم حتى اعترف ابن محمد عبد الوهاب في لقاء تلفزيوني أن عاله تغير بعد رحيل والده، وكان يكفي أن يذكر الصلة لتحل كل العقدة.

تتمرد الأجيال الأدبية والفنية عادة على آبائهم وترفض الاعتراف بتأثيرها. ولكن كيف يمكن أن يهدي روائيون وكتاب أنهم لم يتأثروا بنجيب محفوظ مثلا؟ وهل تصدق أنهم لم يقرأوا له؟ بل ذهب بعضهم إلى اعتبار أثره على الحداثيين العرب د تهمة، وهي صيغة لجيل الستينيات فقط.

وجيل الستينيات تسمية أطلقها «الأباء» على تلاميذهم ومريديهم، حتى بعد أن شبوا عن الطوق. ومنهم من صار أبا، أدبيا لكثيرين، وقامة لا تنكر فضل محفوظ على تكوينها، ولا تتنصل من تأثيره كجمال الفيضاني ويوسف القعيد وبهاء طاهر.

ولا يمكن لكاتب أن يدعي أنه بلا جذور، وأنه لم يقرأ أو يتأثر بأي عمل محفوظ، بينما أغنى الرجل صمده بكتب روايات وقصصا وسيناريوهات، وكلها حققت نجاحا لافتا أوصله إلى نوبل، حتى ولو كانت السياسة وراء منح الجائزة لمصر، فلا بد أنه الأجدر بالحصول عليها من حيث الكم والنوع الأدبي.

والسؤال بمن تأثر هؤلاء؟ بالنظريات الأدبية الغربية؟ أم اخترعوا أساليبهم الخاصة التي لم يسبقهم إليها أحد؟

من حق كل كاتب أن يجرب ويستحدث ويستنبط أسلوبه الخاص، ولكن دون تنكر لمن أوصلوه إلى بداية التجريب، فالتراث الأدبي والفكري تراكمي لا ينسف أساسه أبدا مهما تغير الشكل أو حتى المضمون.

رأت هي الوجود». كذلك يحدثنا يحيى حقي في حجر القصة المصرية بقوله:
«إن مولد القصة المصرية اقترن بمواليد
جديدة أخرى شملت مراحق حياتنا
الاجتماعية والاقتصادية والسياسية
والعقلية والأدبية على السواء».

هذه المواليد الجديدة المتشابهة هي
أهدافها الكبرى صدرت كلها من منبع
واحد هو يقظة الوعي لدى الرأي العام
بأهمية الانتقال من الإرث الثقافي
القديم الى مراحل نضج فني بدأت
الساحة تنتبه اليه، وانتقلت الرواية عبر
مراحلها المختلفة من مرحلة الرومانسية
الى الواقعية الى التشكيكية الى العيشية،
وعبر الروايات المختلفة ليدعيها منذ
حدائث نشأتها من المقامة الى مرحلة
الانتقال على يد الموليسي في «عيسى
بن هشام»، وحافظ إبراهيم في «ليالي
سليح»، الى مرحلة الرفاعة عند جرجي
زيدان في رواياته التاريخية، والمنفطلي
في أعماله الرومانسية المعزجة، والحكيم
وتيمور وطه حسين وأبو حديد والمقاد
والملازني والسحار وغيرهم، ثم الانتقال
الى أشكال التحديث في الرواية على يد
المبدعين من جيل الوسط وجيل الشباب
الذي أصل هذا الفن ودعاه بدماء
جديدة نقلته الى مرحلة النضج الفني
والانصاف السردى.

وتعتبر الطفرة الكبيرة التي حققتها
الرواية على يد نجيب محفوظ هي
القفزة التي نضجت فيها
الرواية وتطورت نتيجة
انفتاح نجيب ومعظم
جيله على الأشكال
الروائية الأوربية، ونتيجة
لنظرتة الشمولية والرحبة
في عالم الفن والأدب
والفلسفة والتاريخ.

وإذا فتحنا جانب
الأيام الرئيسية للفن
الروائي عند نجيب
م محفوظ، والمربطة بالشكل
الفني والمضمون واللغة،
ونظرنا بمنظار بؤرة
الضوء من خلال زاوية
الخطوة التي تضمنتها
أعمال نجيب محفوظ
الروائية خاصة تطورات
الشخصية المصرية
الأممية وملاحمتها
الضاربة بجذورها في
هذه الأعمال، فأننا
منجد أنفسنا أمام

البطل الشعبي وملاحمة فجع روايات نجيب محفوظ

« اللهم من لي قوتي، وزدني منها،

لأجعلها في خدمة عبادك الطيبين ».

عاشور الناجي في « العرافيش »،

شوقي بدر يوسف *

تعلم الرواية من أبرز التعبيرات الفنية التي تعبر عن نضج
الإحساس بالشخصية القومية، وإحدى الأشكال الأدبية
التي تصور انطباعات الكشاح، والمعاناة بشكل يسجل هذه الشخصية
ويبلورها، ويحدد ملامحها، ويبين سماتها، ويخرجها الى بؤرة الضوء،
حيث تشرى الحياة وتدعمها،
وتؤكد قيمتها، وتبني فيها
لبينات الأمل وخضوات المستقبل.



وعبر ضمير الحياة الأدبية حملت
الينا رسالة الأدب أصملاً متكاملة،
وخبرة ضخمة من أشكال التعبير عن
روح الإنسان في صراع من أجل تجسيد
وتكثيف ذاته. كان آخرها فن الرواية
الذي ظهر بصورته الفنية المتكاملة
لأول مرة في مصر عن طريق الترجمة
في بدايات القرن التاسع عشر، وعن
طريق الفنون الواضحة الينا مع القنوات
الإبداعية للشباب الذي كان موهباً
للدروس والتحصيل في أوروبا في بداية
القرن التاسع عشر وما بعد ذلك، وتشهد
مرحلة النضج القومي في مصر ظهور
أول رواية مصرية ناضجة وهي رواية
«زينب» على يد الدكتور محمد حسين
ميهل الذي يقول: «لعل الحنين وحده هو
الذي دفع بي لكتابة هذه القصة، ولولا
هذا الحنين ما خط قلمي فيها حرفاً، ولا

القصة الكبيرة التي نضجت فيها الرواية وتطورت كانت بسبب انفتاح نجيب محفوظ ومعظم جيله على الأشكال الروائية الأوروبية

التهر المقدسة؟ لقد كان الرعاة فيما مضى يطلبون أموالاً، فلم نخلع عليهم بأموالنا. أما الآن فيهم يطعمون في حريقنا وشرقنا، ودون ذلك يهون علينا الموت ويطلب. إن قوما في الشمال عبيد يحرثون الأرض، ويحرقون بالسنة السباط، ونحن نرجو أن نخلصهم يوماً مما يمانون من عذاب لا أن نضفي بإرادتنا إلى مثل مصيرهم التمس». لقد وفق نجيب محفوظ في رسم ملامح البطل الشعبي في رواياته الأولى توفيقاً كبيراً، يظهر ذلك من اقتراب شكل رواياته الأولى من الشكل للمحامي القائل على ظلال البطولة والبطل، وقد تكون دلائل هذا النجاح أشبه بتلك التهييمات البطولية المثبتة في تجانيف أحداث تلك الروايات، إذ إن البطل الشعبي في رواياته التاريخية الثلاثة الأولى التي كتبت فيها بين عامي ١٩٢٩ و١٩٤٤، إنما هو رمز لما كان يحدث على أرض مصر في هذه الفترة القصيرة من تاريخها المعاصر من مظاهر الفساد والفقر والاستعمار وسلطة القصر الماسدة التي كان لها تأثير عميق على الأحوال الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في مصر. وقد أراد نجيب محفوظ من خلال هذه الأعمال تبصير الشعب بما يدور حوله، إذ يقول: «هيات نفسي كتابة تاريخ مصر القديم كله في شكل روائي على نحو ما صنع ولتر سكوت في تاريخ بلاده، وأعدت أريدني موضوعاً لروايات تاريخية، رجوت أن يعتد بي العمر حتي أنهما، وكتبت ثلاثاً بالفعل وهي «عيت الأقدار» و «رواديس»، وكفاح طيبة»، وفيها إذا بالرغبة في الكتابة الرومانسية التاريخية تتلاشي، وأجندتي اتحول إلى الواقعية في «القاهرة الجديدة» بلا مقدمات «على هذا التجدد أن التطور الروائي عند نجيب محفوظ، وتطور عنصر البطولة في معظم رواياته إنما هو تطور حتمي، حتمته منحها الوطن والإنسان على مائدة الحياة في مصر خلال تلك الفترة التي واكبت تناول نجيب محفوظ لأعماله جميعها، إذ إن نجيب محفوظ كان يصنع من الحياة الوطنية العامة والحياة اليومية الخاصة نمطاً يظهر به ومن خلاله معنى أساسياً هو ارتباطها أحياناً الأفراد بحياة الوطن، أو كما يعبر عن ذلك في لقطات كثيرة في العديد من رواياته. وتسوق هنا أحد اللقطات الروائية في الجزء الثاني من الثلاثية «بين القصرين»: «في الوقت نفسه الذي شغل فيه الوطن بالمطالبة بحريته، كان «بابسين» دائماً يعمل بحزم وعزم على الاستئثار بحريته هو كذلك.

علامة بارزة، وسؤال ضخم يبرز أمام تلك الأعمال المضنية للفن الروائي عند هذا الكاتب المملوك وهو: ما هو دور البطل الشعبي في أعمال نجيب محفوظ الروائية، ما هي تلك الإيهامات التي كان يعبر عليها نجيب محفوظ ليصور لنا أحداث كفاح الشعب المصري في سبيل الحرية الفردية والجماعية على السواء؟ وعبر هذا الطريق الطويل الذي سار فيه نجيب محفوظ كرائد مقدر من رواد الإبداع الروائي الحديث، منجد الإجابة عن تساؤلاتنا، كما أننا سنجد إجابات أخرى لأسئلة سوف تتشعب من خلال هذا التساؤل، وتتصعب على دالات ورؤى مضمون هذه الأعمال. ولعله ليس من قبيل المصادفة أن يكون أول كتاب ينشر لنجيب محفوظ هو ترجمته مؤلف أنجليزي عن تاريخ مصر القديم، وهو مؤلف يظهر من مضمونه لأول وهلة الاهتمام بإبراز جوانب الكفاح لعناصر الشعب المصري القديم، وجوانب إشرافاته وأثارة الخالدة. كما أن أول عمل روائي لنجيب محفوظ وهو عمل لم يعرفه القراء لأنه لم ينشر، ولكن يكتفي أن عنوانه «أحلام القفرة»، وهو عنوان يحمل نوازع رومانسية، خاصة ما يعتمل في القلوب والنفس من ربي، وأحلام نحو الهولocaust التي كان يعبر عنها نجيب في أيامه الأولى، والتي ما كانت تقوم على اكتاف أبطال الشعبين الذين كانوا يكافحون من أجل الوصول إلى هذا المبتغى عن طريق العرق والدم والعدل والجهاد والكفاح. وهو ما ابتدعه قلم نجيب محفوظ، وما ذهب إليه في توجيهاته وطموحاته الإبداعية في بواكير أعماله الروائية الأولى في بداية الثلاثينيات، والمتنوع أيضاً للمرحلة الأولى عند نجيب محفوظ، وهي مرحلة تناول الموضوعات التاريخية كتمهيج لأدبه الروائي، يجد أن البطل الشعبي في هذه الروايات التي اتسمت بتلك الملامح من الرومانسية يطل برأسه من خلال نوافذ الأساطير، وصور الكفاح، والمقاومة ضد نزعات الظلم، والظفر في مجتمعات مصر القديمة. فنبطل الشعبي في «عيت الأقدار» هو ذلك الطفل الوليد الذي يجرد له الملك «خوفو» حملة ضخمة من جيشه ليقهره، وهو لا يزال في مهده، بينما هو في الحقيقة إنما يجرد هذه الحملة ليقهر بها هذه الأصوات التي تقادي بنقل السلطة إلى أيدي الشعب، حتى تتحول مصر من سلطان القصر بعنته وصلفه وظلمه وكبرائه إلى سلطان الشعب بقويته ولثاقته وسيادته.



الوسط في الثلاثية، جيل الأبناء ياسين وفهمي وكمال، الجيل الذي يمثل الحيرة والتمزق في حياة الحارة المصرية التي ترمز إلى مصر كلها، فيما بين الوراثة للمجون عن أبيه، وفهمي وآثر الوطنية التي كانت متأسلة في جانب سلمي من أبيه أيضا ولكنه طورها وذهب بها إلى حد الاستشهاد في سبيل المبادئ التي كانت مزروعة داخل قلب الأب والأسرة والجمعة برتمه، أما كمال فشغل نفسه بالدين، يتأمل فيه، ويمحصه حتى انتهى منه إلى العلم بأفاهة العريضة الواسعة، أما الجيل الأخير في الثلاثية وهو الجيل الذي ورث عن الجيلين السابقين أبعاد الضراع، فقد انتهى إلى أن يضم أحمد شوكيت الشيوعي، وشقيقه عبد المنعم الاخواني، وابن خاله رضوان الإنهاري، إن تلك الأجيال الثلاثة وإن لم يظهر فيها البطل الشعبي بمناه المعروف، إلا أن ملاح خفية تمثل هذا الانتماء الذي كان يمثل في شخصية السيد أحمد عبد الجواد وإن كان انتماء بالكلام فقط دون الفعل والذي انتقل إلى الجيل الثاني في صورة مختلفة عن أبنائه الثلاثة، فظهر ملاح خفية كمال وفهمي وبعض الملاح الوافدة للبطل المنتمى وإن مرت بسرعة ملاحقة وانتهت كوضعة سريفة ما انتقل إلى الجيل الثالث باعتصاف مما جعل الصورة تتغير تماما. ويظهر البطل الشعبي في الثلاثية مباشرة في صورة رمزية تبدي في شخصية سعد زغلول الطاغية على الأحداث والذي يتنادى بالحرية ويخول فهمي، «لو لم يسلم الانجليز بمطالبا لما أفرجوا عن سعد» ، سوف يسافر إلى أوربا ثم يعود بالاستقلال، هذا ما يؤكد الجميع، ومهما يكن من أمر سيبقي يوم ٧ أبريل ١٩١٩ رمزا لانتماء الشورى ، إن هذا الملح غير المباشر لصورة البطل الشعبي في الثلاثية إنما هو تعبير عما فقدته بعض روايات نجيب محفوظ من جوانب البطولة، انطلاقا من تصوره للثورات التي تحتاج لضاريس حياة الشعب المصري المفقور، المزعول عن آدميته في وسط جو تسوده الدمار والإنتهازية والفساد والرشوة والمحسوبية.

رواية أخرى لنجيب محفوظ استطاع من خلال شخصيتها المحورية «زهرة» أن يكثف من زيف المجتمع المصري بشئ طبقاته المنفص فيها، والذي في طريقه للانقسام وهي رباعية «ميرامار» التي نسج خيوطها بالإسكندرية مستخدما الواقع الإسكندري، ومتأسيا بذلك

للمرحلة التي يعيشونها ويمایشونها وهم على سبيل المثال «علي طه» في القاهرة الجديدة، وأحمد راشد» في «ديانة ونهاية»، وأحمد شوكيت» في «الثلاثية»، و«صاحب الوردة الحمراء» في «السمان» والخريف، و«إلهام وعثمان خليل» في «الطريق»، و«مسامرة بهجت» في «ثلاثة فوق النيل»، و«منصور باهي» في «ميرامار». نجد أيضا شخصيات تعبر عن الحيرة والتمزق حتى وإن لم تست ملابس الأبطال، وهم على سبيل المثال «عيسى الدباغ» في «السمان» و«الخريف»، و«صابر الرحيمي» في «الطريق»، و«عمر الحمزوي» في «الشحاذ»، و«أندس» في «ثلاثة فوق النيل»، لعل هذه الشخصيات جميعها تثير أفكارها وتبأري في العزف على نغمات التماثل مع الواقع الذي تعيشه. إلا أن البطل الشعبي الطالع من عباءة الحارة المصرية والذي يحاول في بعض الروايات أن يطل على السطح، وأن يبرز سماته وملامحه من خلال ممارساته، وبجبهة النظر التي يحملها داخل ذاته، ويمبر بها عن كثير من التوجهات التي يراها مألوفة أمامه في الحياة المصرية هو الذي استطاع نجيب محفوظ أن يبرز ملامحه وأن يوضح ظلاله، وأن يجعل يحاول بناء نفسه ليغير ما أفسده محفوظ، وما صنعتها يد المستعمر وعوامل القهر الأخرى في خريطة الحياة الاجتماعية المصرية. فتجد أن ظاهرتي المنتمى واللامنتمى تتصارعان في بؤرة الحدث في بعض النصوص الروائية، خاصة الثلاثية، إذ نجد أن الأجيال الثلاثة التي ينس عليها نجيب محفوظ أحداث الثلاثية، ابتداء من السيد أحمد عبد الجواد الذي يمثل جيل ثورة ١٩١٩، الذي آمن بها وبثقلها سعد زغلول، مروراً بجيل

وكما يصور نجيب محفوظ المواطنون وهم يناضلون في الشوارع والمدارس والمكاتب والمقاهي في سبيل الحرية الوطنية ضد الحماية الانجليزية. يصورهم أيضا جنبا إلى جنب وهم يناضلون داخل البيوت والبارات في منازل اللهو والدمارة في سبيل الحرية الفردية من وجهة نظرم التنقية، وهو علم من عوامل إظهار الفساد في المجتمع وإدانتها، بل إنه يصورهم أيضا داخل ذواتهم وأنفسهم وهم يناضلون هذا التضال الكبير، وهو تضال النفس وجهادها في سبيل الحرية النفسية، والتقلب على الشهوات، كذلك فإن بعض روايات نجيب محفوظ تناولت بعض إحصات البطولة من جانب سلمي محض وقمت فيها هذه البطولة في شبك عنكبوتية المجتمع، فتضال حجمها، وذبح بريقها، ووقفت تضال جلالها وهو يسبقها دون أن تقوم بأي معارلة للمقاومة أو للتضال، يتبين ذلك من شخصية «محبوب عبد الدائم» في القاهرة الجديدة الذي سقط مع «أحسن» شحاته، كذلك ظهرت أيضا عوامل التفسخ والانحلال على سطح الحياة الاجتماعية في مصر إبان فترة الاحتلال البريطاني، وقد أبرزها نجيب محفوظ الضاعرة جلية في شخصيات رمزية لمصر، وبيت منها عنصر البطولة النسبية التي أخذت في التضال تارة، وهي الإسلام شارة أخرى، وفي التصدي لمواصل الفساد شارة ثالثة، وما كانت شخصية «أحسن شحاته» في «القاهرة الجديدة» يبقرها وجهها وتضالها، ثم سقوطها السريع بعد ذلك في المسودة الأولى التي تميع فيها المؤلف وينفج شخصيات عديدة مماثلة ليقدمها بعد ذلك باسم «حميدة» في «زقاق الملق» و«زيري» في «السمان والمصرية»، و«زهرة» و«ميرامار». كذلك فإن بعض الشخصيات التي صنعت بليعاتها في سبيل حفظ ماء الوجه للشخصية المصرية كانت هي الأخرى تتأرجح بين التصدي لأخطبوط الاستعمار وبين التكويس والرجوع عن أهدافها مثل شخصية «عباس الحلو» الذي ذهب لـ «الأورنس» ليعمل لدى الانجليز ويعود بهر «حميدة» وحين عاد وعرف ما آلت إليه حالته من التزدي، حاول الاعتداء عليها لينأثر لشرفه، بينما ترك الوحش الذي اعتدى على شرفه يجرح ويلهو، فما كان من هذا الوحش إلا أن قتله.

كذلك فإننا نجد بجانب الشخصيات التي تطرح أفكارا تتغير بتغير مناخ



ظهرت أيضا عوامل التفسخ والانحلال على سطح الحياة الاجتماعية في مصر إبان فترة الاحتلال البريطاني. وقد أبرزها نجيب محفوظ واضحة جلية في شخصيات رمزية لمصر.

نقيب محفوظ

مقدمة الحرافيش



«رياعية الإسكندرية» للكاتب الإنجليزي «لورانس داريل» من ناحية الشكل الرياعي، والهاء الفني التابع من استخدام أصوات الشخصيات في التعبير عن المضمون العام للنص. ولو لاحظنا رواية «ميرامار» بخاصة، المتخفية من الواقع المصري الاجتماعي والسياسي والاقتصادي لوجدنا أن هذه الشخصيات تبعد تماماً عن تواجد البطل الشعبي المنتمي إلى أرضه ووطنه إلا من ملامح ضئيلة ويصعب من هذه الملامح تتمحور حول بعض الشخصيات النسبية، إلا أن شخصية «زهرة» التي هي تمثل إطاراً جديداً عند نجيب محفوظ والتي تلفت حولها شخصيات الرواية

سواء داخل البينيين أو خارجها كانت هي الشخصية التي حاول نجيب محفوظ منحها رؤية خاصة تعبر بها عن نداء الشخصية المصرية، ودورها المتمثل في محاولة الصريح بالواقع المصري والوصول به إلى بر الأمان، وزهرة» فلاحة شابة تمثل المستقبل بأفهامه النقية القومية، وهي بسذاجتها ويمسها عن أباطيل المجتمع لها وجهان. فهي فلاحة مدمنة تماماً، وهي أيضاً امرأة تجمع في شخصها متناقضات المجتمع كونها كانت شخصية مزوجة للماضى المظلم، والحاضر الآتي في النص يتوجهاته المختلفة، وهي قد هربت من قريتها إلى البصرة بعد وفاة أبيها، لأن جدّها أراد أن يزوجه عموماً مسناً لتفخمه مضحياً بشبابها ونقائلا ومستقبلها كفتاة تريد العيش في أمان وسلام. وهي قوية، وبسيطة، وواقعة في نفسها، فسميت بنسبون «ميرامار» لتمثل عند صاحبها المعجزة، ولكنها فتاة جميلة بلغت جمالها الانظار، فقد جعل منها الكاتب الحكام الرئيسي الذي يكشف حقيقة الشخصيات الأخرى التي هي في الحقيقة تعبر عن ريف المجتمع وترمله، وانكشف داخله الأسود البغيض. فهـ مارينا المعجزة صاحب البينيين تستخدمها وتحاول أن تستغلها، ولا تتورع عن المتاجرة بمرضاها لو أنها قبضت الثمن، وهي في النهاية تحملها وزر ما وقع في

البينيين من ممارسات، وتطردّها بلا رحمة. أما «عامر وجدي» فيحبها حباً ألبيا خالصاً، ويشفق عليها من حبها لاسرحان البحيري، ويعزّزها برفق من التردد مع هؤلاء الشباب المتورّ. ولكنه لا يملك إلا الصمت إزاء يقينها بنفسها، وزهرة على جهلها وفطرتها وتفاؤلها هي التعامل مع الآخرين، هي الثورية الحقيقية في الرياعية، وهي الشعب، وهي رمز لصبر كلها، حبسها جسدها الكاتب في هذا المناخ الاجتماعي المتهرّ، الكلي يتعامل معها، وينظر لها من وجهة نظره، وحسب ما يوجد داخله من مثل وقيم وسلوك. فسرّحان البحيري يحبها منذ أن رآها في محل البقالة، ويسكن البينيين شخصياً من أجل الاختلاء بها. أما حسني علام فظفرتها إليها تتبع من شخصيته، وغروره بأنها لا بد واقعة في غرامه يوماً ما. أما طلبة مرزوق بنظرته الشبقية اللاهية في هذا السن، فهو يحاول النيل منها شاته شأن معظم سائكي البينيين. أما منصور باهي فيجذب بجملها وطيبها، ويخاف عليها من سذاجتها في التعامل مع قاطني البينيين، وهو يدخر لها اليسكيت في حجرته عربوناً للصدقة ليس إلا، ولكن ثقتها بنفسها تورثه شغوراً بالحمرة. وإذا كانت «زهرة» هي مصر في نسج النص بنقائلا وسذاجتها التي أوصلتها

حد الوقوع في براثن شخصيات انتهائية مأزومة، ومقتدرة، لا ترى سوى ما تريد هي في هذا المناخ المريض اجتماعياً، فإذنا لا نستطيع أن نحدد فيها ملامح البطل الشعبي الحامل لبطولات الشعب وهويته وأخلاقه وانتماؤه المعبرة عن واقعه المتصارع حوله.

أما رواية «الحرافيش» وهي من روايات نجيب محفوظ التي يحاول فيها بذل بذرة البطل الشعبي الخارج من رحم الحارة المصرية، والمعبر عن آمالها، والباحث دائماً عن فكرة العدالة الاجتماعية وكيف تتحقق وتناضل في المجتمع الإنساني الذي يعايشه، وفكرة المدينة الفاضلة فكرة قديمة قدم البشرية، أراد نجيب محفوظ أن يحقق من خلالها الصورة المثلى للمجتمع المصري الذي يجب أن يكون، عن طريق خلق شخصية شعبية بطولية محببة، كانت تصور وتجول من خلال الحارات والشوارع، وتتجسد من خلال الصوتيات والفنوعات، فكان نجيب محفوظ أراد بالزواج بين الشكل والمضمون أن يخلق البطل الشعبي الحقيقي الذي يعد إلى وجه مصر حلالته وظلّونه عن طريق المبادئ والقيم، والعمل النبوي، وإذا كانت العدالة الاجتماعية قد اندمست في روايات نجيب محفوظ التي كتبها خلال الفترة الثنائية لمرحلة رواياته الثرائية، فكذلك إذا كانت شخصياته الروائية التي كتبها في تلك المرحلة إنما كانت تمثل نوعاً من التمرق والحمرة نتيجة اندماج العدالة الاجتماعية، ونتيجة لوقوع مصر تحت براثن الاستعمار، ورفع وقهر سلطة القصر وأعوانه، فإنه أراد أن يقيم نوعاً من التعادلة، والتوازن في روايته ملحمة الحرافيش» إذ جعل موضوعها الرئيسي هو البحث عن العدالة من خلال القوة والجمال، أو من خلال النبوة والتوت، كما أطلق على هذا المصنف، حتى يصل إليها في نهاية النص، ويضعنا على أول الطريق الصحيح لها، فبالطبع في الرواية هو مصاحفون الناجي «كان فتوة للعار، أي حاكماً وسلطاناً للعار أخذ الفتوة بقوة روجه، وعمق اتصاله «بالتيكة» التي تمثل المصدر الرئيسي للسوم النفسي والتصوف الذاتي لدى الشخصية. كما أخذها بقوة الجسمانية التي وظفها لخصمه الخبير وفي خدمة أهل الحي، ولقد كان عاشور الناجي فتوة عادلاً، استطاع أن يمسد واقع المدينة الفاضلة المرجوة للجميع، ويمنع القوضي والظلم بقوله وعده، ووضع لهذه المدينة مبادئ

العدالة الاجتماعية والمساواة بين الناس





أساسية، لم يسمح لأحد بالخروج عليها، من أهم هذه الجبائذ أن على الجميع أن يعملوا، ويعرفوا حتى تقام مدينتهم على أساس من العدالة، والانتماء الحقيقي؛ وأن من لا يعمل لا يأكل،، وطبق هذا المبدأ على نفسه أولاً ليكون قدوة لأهل مدينته الفاضلة، ويتحدث نجيب محفوظ عن يوتوبيا «عاشور الناجي» هذا البطل الشعبي الذي استطاع أن يحقق العدالة الاجتماعية عن طريق البطولة والعدل فيقول: «في ظل العدالة الحزن تلوى الآلام كثيرة في زوايا النسيان، تزدهر القلوب بالثقة وتمتلئ برهق التوت، ويسعد بالأحلام من يبقته لها معنى، ولكن هل يتوارى السباد والسماة صافية»، ويختفي «عاشور الناجي» هذا البطل الشعبي الذي كان له صلاح معددة، وظلال واضحة، وسط هذا الزخم والركام النفسي من شرور الحارة وزيفها، اختفى ولا أحد يعرف عنه شيئاً، تماماً كما اختفى العدل، ولا أحد يعرف لماذا هي اختفت، وحل محلها الظلم، وتكثر الأحاديث عن أسباب اختفائه، وتلن ذلك بأنه لا بد عادة، إنه الأمل في عودة العدل، وعودة النقاء، وعودة ظلال وصلاح «عاشور الناجي» مرة أخرى إلى الحارة المصرية، ويعد اختفائه يصبح «عاشور الناجي» أسطورة يتحدث عنها الجميع، وتبدل الأحوال، وتقلب الموازين مرة أخرى، وتضطرب الحارة يوماً بعد يوم، وجيلاً بعد جيل، ويختل ميزان العمل تماماً لغياب «عاشور الناجي» البطل الشعبي الذي أعاد للحارة توازنها. ويظهر فنون آخرون يحرمون على منعتهم ومصلحتهم الشخصية، وهم لا يفكرون في أحوال الحرافيش من أبناء الحارة، وأبناء المنطقة كلها، وترك «عاشور الناجي» فراغاً كبيراً بعد أن كان قد بنى مدينته الفاضلة على أساس من القوة والعدل، ولم يترك بعده من يملأ هذا الفراغ، كما لم يترك نظاماً لا يتأثر بغيابه، لذلك فندم غاب عن الحارة، انهارت مدينته الفاضلة، وعادت الحارة مرة أخرى إلى ما كانت عليه من نهزء وفساد واسطوة جديدة، تحكم الجميع بالهوى والقمع، وذلك بسبب أن الدنيا كانت قائمة على فتوة «عاشور الناجي» وحده وقوته وإيادته وحده بالعدل. وتستمر أحداث الرواية لتصبح حلماً في الضمائر، ويصبح «عاشور الناجي» أسطورة في ضمير الحارة المصرية، ومعنى كبيراً له أهميته الخاصة والعامة

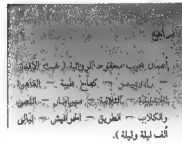
في قلوب الناس، ويمر الحرافيش بعصور من الظلم واليؤس والحرمان، حتى يظهر بطلا شعبياً جديداً اسمه أيضاً «عاشور» وهو حفيد «عاشور الأول»، ويحاول عاشور الحفيد أن يبني بناء مدينة جده الأولى، ويحاول الحرافيش حول الطريقة التي تعود بها العدالة إلى سابق عهدها، ويعود الخير والسمادة إلى الجميع، وينشأ نوع من الحوار الديمقراطي بين عاشور والحرافيش، يحاول به عاشور الحفيد أن يبذر الثقة في قلوب الحرافيش حتى طريق الرمز الذي جسده في «النوت»؛ إذ إنه من خلال الحوار الذي تم بين عاشور والحرافيش يقول أحد الحرافيش: «بعدما ذاق الحرافيش من آلام والنوان العذاب لا ثقة في أحد، ولا فيك أنت»، فإتسم عاشور قائلاً: قولاً حكيماً، وحققة الرمز الذي جسده عاشور يتسامح؛ ولكتم تتقون في أنفسكم، فقال الحرافيش: ما قيمة أنفسنا؟ فتسامح عاشور باهتمام: اتحفطون السرة؟ فقالوا في ود: نحفظه من أجل عيونك. رد عاشور ببديهة: لقد رأيت حلماً عجيباً، رأيتمكم تحمون النباهيت».

لقد أراد نجيب محفوظ هنا من خلال البطل الشعبي «عاشور الناجي» الجهد أن يبين، ويظهر قوة مصر من خلال البطل، وحين فشل التجربة، أراد أن يبين ويظهر قوة مصر من خلال الشعب، من خلال القوة التي رمز إليها بالنوت، والسمادة التي رمز إليها بالتوت، وأصبح شعب الحرافيش ينعم بالتوت والنوت معاً بعد أن ظهر عاشور الناجي مرة أخرى في شخص عاشور الحفيد.

أما شخصية «الشيخ البليبي» في رواية «ليالي ألف ليلة وليلة» وهي التي نسجها نجيب محفوظ من عالم الواقع وليس من عالم الخيال، كما فعل مع شهریار وشهرزاد، والذي استوحى شخصيته من قصص ألف ليلة وليلة، فإن هذه الشخصية كانت مهمتها هي التفسير والتوضيح ومحاولة تغيير ماضي شهریار وحاضر شهرزاد والوصول بحياتهم إلى بر الأمان من طريق الإيمان ووعي البصيرة، وقد كان الشكل الفانتازي في رواية «ليالي ألف ليلة وليلة» ومحاولة رآب التهويمات والإسقاطات على الواقع المعيش، من خلال تلك الرؤى والأحلام ومحاولة خلق شخصية تويرية تبيد الطريق أمام الجميع، إنما هي امتداد لمحاولات نجيب محفوظ في

الرواية ابتداء من «حدث الأقدار» إلى «الحرافيش» إلى «ليالي ألف ليلة وليلة» مروراً بهذا الكم الكبير من الشخصيات المختلفة الثنائية التي كانت ترمز للحياة في مصر، ولا شك أن البطل الشعبي في الملحمة الشعبية والرواية المعاصرة إنما هو تجسيد لمراحل الإحراصات والتبشير بعودة الحق والعدل إلى ربوع الشارع والحارة والمجتمع في مصر، فالبطل الشعبي ينتظر، أما البطل التراجيدي فينهزم، والشعب لا يحقق آمانيه بالملاحم ولا يقوم بالتشخيص بالكشف عنها، بل يقوم على انتظارها، ولقد كان البطل الشعبي في روايات نجيب محفوظ هو البطل المؤثر الذي أراد اليوتوبيا وأراد الخير وأراد الوجه المضيء المبتسم لمصر الأمل والمستقبل.

* كاتب من مصر



- دلفا من فولكلور، د. عبد الحميد بولس
- الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣ م
- قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ، دراسة تحليلية لأصولها الفكرية والجمالية، د. نيل راجب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥.
- ثلاثيات في عالم نجيب محفوظ، محمود أمين العالم، الهيئة المصرية للثقافة والنشر، القاهرة، ١٩٧٠.
- مجلة الهلال (عدد خاص من نجيب محفوظ مقالات فؤاد دوز: الوجدان القومي في أدب نجيب محفوظ - مأساة الفلاح في مصر عند نجيب محفوظ: محمود أمين العالم، القاهرة، ١٩٧٠).
- الليالي في الليالي (نقد)، د. نبيلة إبراهيم، فصل ٤، ع ٢٤، يوليو/أغسطس/سبتمبر ١٩٨٢ م.

الأساطير و تشتغل على العوالم الخارقة والقصص العجيبة الممتدة في الموروث الثقافي للأمم والحضارات.

ولقد كان للشاعر العربي الدور الكبير في إحداث التحول على لغة بنية القصيدة العربية ولغتها، من خلال بحثه عن نقاط الجمال واقتناحه عل مختلف المصادر التي تمنحه الصور والأساليب والرؤى، ذلك أن الكلمات لا تعيش في القصيدة إلا بما يهش الشاعر فيها من حياة نابضة، إذ لم تعد مهمة الأديب المحافظة والجمود على دلالة اللغة في المعجم بقدر ما هي بحث حياة جديدة فيها، هنا تتحول اللغة من شيء جامد إلى كائن حي (٢)، ومن بعد دلالي واحد إلى بعد دلالي متعدد ومكثف، ويأتي تعامل الشاعر مع البنية في هذا السياق التجديدي والمنابر، بالبحث عن البنية التي توافق الرؤية، وتحقق الامتياز الإبداعي والتميز في سياق الشعرية العربية.

لقد ظهر البعد الدرامي في كثير من قصائد الشعر العربي المعاصر، وقد أعطت البنية الدرامية الجمال والنضج للقصائد التي وظفت الأساطير، كما هو الشأن في قصائد السياب وعبد الوهاب البهائي وأونيس ونزار قباني ومحمود درويش وغيرهم من الأسماء الشعرية التي استمدت الأساطير وما فيها من قصص وشخصيات وأحداث.

وكان الشاعر الفلسطيني مز الدين المناصرة (٣) من الشعراء الذين وظفوا الأساطير، مثل أساطير خلق الكون، أساطير الخصب والنساء، أساطير الخوارق والقوى فوق طبيعية، أساطير النار والرؤيا، أساطير الخلود، كما أنه أسطر في شعره الشخصيات والأحداث الدينية المسيحية، المدن الغرقى بالطوفان، قابيل... والتاريخية (أسرى القيس) والشعبية (حزبة، جفرا) والقتت إلى الحدث اليومي وأسطر شخصياته، وهو ما نجده عندما نقرأ ما كتبه الشاعر عن الشهداء وعن المقاومة التي تقوم بها المرأة الفلسطينية والعربية.

وانطلاقاً من معني هذا الشاعر لتطوير ثقافته الفنية، ولأنه من أبرز خصائص التعبير الشعري عند المناصرة أن حركته الجمالية والتشكيلية ذات قدرة تطويرية واضحة، يسمي الشاعر بوعي إلى إيجاد ملازمة فنية عالية المستوى بينها وبين خصوصية تجربته الحوية والشعرية بكل ما تختزنه من تنوع وتعدد وتظهر (٤). وتأتي القصيدة عنده متسجمة مع التجديد والحدائق، فهي قصيدة تستعين بالبنية الدرامية

البنية الدرامية الأسطورية في الشعر العربي المعاصر - شعر مز الدين المناصرة أنهوذا -

وليد بوعديلة *

ترجم: إن تألق الكتابة الشعرية لا يكون في مستواها الدلالي فقط وإنما في المستوى البنائي أيضاً، ولا يمكن للشاعر أن يمنح نصه الوهج الشعري إذا لم يحرص على إجادة تركيب وبناء النص، هاترؤية والبنية مرتبطان في الشعر، ولا تتحقق شعرية القصيدة إلا عندما

تعاانق أفاق الحضارة والجمال، نقصد تلك الأفاق الجمالية التي تجعل من الإبداع الشعري متفردا ومبتعداً عن التقديرية، ومن ثمة كانت بنية القصيدة ذات شأن كبير في سياق التقنيات الفنية التي تبذل المستوى الجمالي الخارق.



ولأن النص الموظف للأسطورة يدخل في مدارات المرد الأسطوري، فإن بنية الشعر قد استفادت من الأداء الدرامي في تشكيل عوالمها وهذه هي القصيدة الجديدة، فهي «كائن حي وليست بناء جامدا، مهما كان صنعه محكماً، إن القصيدة التي تتحقق فيها الوحدة يجب أن ترتبط عناصرها جميعاً، كما يرتبط الجذر والساق والأغصان والأوراق فيؤدي كل عنصر وظيفته غير منفصلة عن وظيفة عنصر آخر» (١)، لم تلتقي مجموع الوظائف لتصنع جسدا شعرياً متكاملًا، لا يعترف بهوية العشاشة أو الضمنف.

قد يجد القارئ صعوبة في تتبع العناصر الجمالية للشعر العربي

وتحاور التقنيات الروائية، وتجه في طريق الكتابات الشعرية المصححة .

والحضور الدرامي في الشعر العربي وفي شعر الناصرة من العلامات الدالة على ابتعاد الشاعر عن المفاهيم والقواعد الكلاسيكية، والسعي التواصل لإدماش، وإن « اقتراب القصيدة الحديثة من النزعة الدرامية أتاحت لها قدرة واضحة على الاستيطان النفسي والحوار الداخلي، وهيأت لها الخروج من جو الغنائية والخطابية إلى جو الحكاية المسرحية واستخدام حيكات قصصية توظف بوصفها إطاراً لأفكار الشاعر وعواطفه» (٦)، ويمكن تتبع هذه النزعة من خلال ثلاثة عناصر من التداخي والحوار الداخلي والحوارة.

١- التداخي / صورة الماضي في الماضي:

ليس من السهل على الشعراء الاستماتة بهذه التقنية، لأنها تتطلب خلفية ثقافية كبيرة ومتنوعة من جهة ومقدرة أسلوبية وتصويرية ناضجة من جهة أخرى، كي يعقب الشاعر الغاية الجمالية من التداخي دون الوقوع في التاريخ أو النقل الحرفي لوقائع الأساطير وأخبار الحضارات القديمة، ولكن عبر التوليد الفني المبدع للصور والرؤى التي توجه القارئ إلى السفر الأسطوري- الديني- التاريخي، في اللحظة التي يسمى فيها الشاعر إلى الاقتراب من راهنه أو فضيته الوطنية والإنسانية المعاصرة.

في قصيدة أغنيات كنعانية يوحى ذكر اسم الشاعر «البهوت» بتداعيات متلاحقة، تشكل صور ودلالات كثيرة، حيث تتولد صورة قصيدته الأرض الخراب، ما فيها من مشاهد الموت للإنسان وللأرض، نقرأ:

يا البهوت

من أقصى البرية

جاءت تسمى فاصطادات أغنية بدوية

خلعت أزهار الحنون الأحمر

طلت المنع دما

من ورق أوديس المنبوح

وسقتا ندما

أحببت الموت هنا

- حيث أموت وحيداً منفرداً

وعلى رأسي ينهمر المطر الكنعاني

من بطن محابة

- من قلب الغلبة

- تأتني عشائر تلملعي(٧)

- فمن كلمة « البوت » تولدت الصور والأفكار وتوالت الرؤى الشعرية الخاصة بتأقية الموت والحياة، فتداعى فكر الشاعر الفلسطيني إلى « أوديس» الذي فقه الخنزير البري، ومن علامات مقته تداعت صور الدم والموت في الشعر، ثم ولأن أساطير الخصب تحضر فيها علامات الحياة والنماء فإنه قد تولدت صورة الخصب من خلال المطر، ثم وصل الشاعر في توليد صوره عبر التداخي إلى إلهة الخصب «عشتار»، كي تمنحه الحياة وتتجاوز به ويوتنه كل مشاهد الموت والضيق والشتات، ومعروف عن أساطيرها ارتباطها بالخصب والصراع ضد الموت(٨).

- ما كان للشاعر أن يتنجح في الاستفادة من جماليات التداخي لولا خياله بالخصب، فجاءت صوره ودلالاته نابضة بالحياة والحركة وأدخلت النص والتاريخ في فضاءات الأساطير المتداخية من بعد حضور اسم الشاعر الانجليزي «البهوت»، لينهض القارئ في طريق متاهات البحث في مواقف الصراع الأبدي بين العدم والوجود، الفناء والنماء، الحياة والموت.

- وفي قصيدة «دموع الكنعانية» تحيلنا كلمة «الذاكرة» على الموروث الكنعاني وأجداد الشاعر:

- تهاجمني نجمات الليل القادمة إلى زمني

- ونهز الذاكرة

- شجيرات السدر تجب محملة

- بطور الكنعانيين

- يشيدون الخيل على الساحل

- بينون متاريس على المرج المنبسط

- من القافرة حتى الرمل

- الكنعانيات يجثن

- يصلين على الجبل المبطل بدمع الآباء

- المجروح بسيف الأعداء(٩)

- إن الشاعر يستمر في توليد صوره من خلال تقنية التداخي، ويستعين بالكلمات الموحية، مثل كلمة الذاكرة، التي تولدت منها وواقع وعطور الكنعانيين، وما فيها من وهج خرافي وسر أسطوري، ثم ما تحيل عليه من أصوات أمواج البحر وتحركات الفرسان الأبطال الأسطوريين، ثم انتقل خيال الشاعر إلى الكنعانيات اللاتي يقمن طقوس الصلاة المقدسة على الجبل، من إيهاء جلال التاريخ والأرض تولدت صورة الأعداء الذين يقتلون ويحرقون ويخربون كل مشاهد الحياة في هذه الذاكرة/ الأرض/ الإنسان.

- إن المناصرة يستعين بالتداخي ليمنح النص كل الإشراق الذي يشمل كامل جسم النص، فهو ينطلق من معدنية الكلمة القاموسية إلى رحابة الكلمة المبرمة الموحية التي تكسب الشعر كثيراً من السمو والجمال والخصب وتمنحه القدرة على الاستمرار في المعطاء والتجدد (١٠)، كما رأينا مع كلمتي «البوت» و«الذاكرة»، أو مع كلمة «آثارهم»، حيث تتوحد الترية الكنعانية (الآثار) بالإنسان الكنعاني(هم)، ثم تأتي إيهادات الصورة والرؤى متتالية في المشهد الشعري:

- تلك آثارهم

- إني راكض خلفهم

- خلفهم، خلفهم، خلفهم

- تلك آثارهم

- أخرسى، ليس هذا ملل

- إنه، إنه

- إنه دمهم، تلك أشواقهم..

دهم

- هم أصداف صيدا (صور)(١١)

- فمن «آثارهم» ينكشف أمامنا هذا التاريخ الكنعاني الجليل، فالشاعر يركض خلف الآثار، وهي تمنحه إشراق الذاكرة وهوة الخيال، بل إنه يؤكد فاعلية البحث التراثي من خلال التكرار «خلفهم، خلفهم، خلفهم»، ثم تداعى فكره إلى الأطلال التي تزيد الزمن افتتاحاً إلى الموروث وتمطي مشاعر الحنين دفعا قويا، وكان هذا المكان ليس ماضياً ولكنه الحاضر المتجدد.

- وهو الطلل/ الإنسان وليس الطلل/ الحبر، بل هو الطلل/ دم الأجداد

ما كان للشاعر

أن يتنجح في

الاستفادة من

جماليات التداخي

لولا خياله

الخصب فجاءت

صوره ودلالته

نابضة بالحياة

وعطرتهم وبهذا من «الدمع» لتداعى إبحات البطولة والمجد، ومن «المعطور» دلالات الحضور في ذاكرة الأساطير والحضارات، ومن إبحاء كلمة «الأشواق» تولدت صورة المكان التكاملي في كامل الأرض الفلسطينية، وكلها تشكل معينا هنيا ومعنويا للوحى الإبداعي.

من خلال ذلك التدايمي الذي انطلق من الآثار التكاملية تحول النص إلى قداس ابتهاجي للذاكرة والأساطير والدين، وخاصة في ظل ترابط أجزاء النص وتكامل وحدته، فالتعاسك بين الكلمات والتفاعل بينها أسهم في نجاح الأبناء الهندسي لتشكل صورة العلاقة بين الشاعر والأثاريو هو النجاح الذي يبعث عنه الشعراء، وه يخطئ الشاعر إذا ركز على صور يبعثها في قصيدته من غير نظر إلى تماسكها مع سواها، وغير تلبه إلى كونها تستمد حيويتها من شرايين نضامها في جسد القصيدة جميعه (١٢). وهو الجسد الذي يكون أعمق جماليا وأرسع دلاليا عندما يكون الشاعر الذي أبدعه ممتلكا لدلوات الفنية والمرجعات المعرفية امتلاكاً واعياً، وتزيد الممارسة نضجا وجودة.

وفي قصيدة «ليلة الافتتاح» تحيلنا كلمة «خير أندلسي» على التاريخ الإسلامي في أوروبا وعلى رمزيات كثيرة من الزمن الأندلسي:

- على قمة الجبل الأمي الذي
كلم البحر حولا من السرد
كانت ندندن أغنية قرب نهر
سواف مريم في شاطئه
دلت على خير أندلسي
- تراجع منهزما
في الأعالي السميكة من تلمسان
في صفيح الصباح
ندندن أغنية لونها
لم يكن في قصائد لوركا
و لا في رسوماته

- فوق جدران غرناطة العرب
الراجلين (١٣)

عندما نقرا كتب التاريخ العربي نجدنا نتوقف عند الجمال الطبيعي والتطور الحضاري والفني في بلاد الأندلس، وه قد وجد الشعراء العرب في أوروبا ما لم يجهدوه في آسيا من الحياة المتنوعة والأجواء والمناظر المختلفة والأساطير المتصلة والألوان الطليقة... فصفدت أنهارهم وسما وجدانهم وعذب بيانهم (١٤)، وعندما يذكر المناصرة كلمة

عن الصين المناصرة

من



الأندلس فلن تلك المناظر والأجواء تتوالى في القصيدة، فمن هذه الكلمة تولدت صور الانتماء الإسلامي أمام الصليبيين والتراجع بعد البطولات والانصرافات، كما توحى «الأندلس» بمشاهد الغناء والرقص واتشاد الشعر في مجالس الولاة والأمراء، وهذه الصورة تستدعي صورة أخرى هي صورة الجوازي وهن يرقصن وصورة الحداثق والقصور، لذا نجد الشاعر يواصل تداعيه:

- ندندن أغنية لنساء
- ضلالتن ترقعن
- هي افق من طيور ملونة زاعغات
- و لمن نوارس
- ولسن طواويس
- يركضن في الحوش عند المساء
- ولا سألعات ملاح
- ولكنها سبق من قرنفل هذا
الزمان (١٥)

- فالشاعر يلتفت إلى الذاكرة الحضارية والطبيعة الأندلسية، ويستحضر زمن الأغاني العذبة في كلماتها، والحنان، ومناظر اللباس النسائي الفال على التنوع الثقافي والاختلاف العرقي في بلاد الإسلام، وتتداعى الصور في ذاكرة الشاعر ليكشف لفنائ سر حضور الطيور في الحدائق الأندلسية، ويستدعي مناظر التقاء جمال المرأة الأندلسية بجمال الطواويس، فتتعدى الألوان والأصوات والجماليات، ويتذكر المرأة الأندلسية يحيلنا الشاعر على صورة عبق الزمن الأندلسي بكل ما هو جميل ومنهش.

- إن التداعي بارز في شعر المناصرة، وهو لا يحقق التوجه الفني للنص بمعدل

عن تقنيات وبنات فنية أخرى، وخاصة ضمن الجمالية الدرامية في الشعر، لذلك نجد المناصرة يوظف جمالية الحوار الدرامي في قصائده.

٢- التدرج الدرامي/ صوت الداخل التسمي:

- يعتمد شعراء القصيدة المعاصرة على هذه التقنية لما تتميز به من قدرة على التوغل في عمق الذات الشاعرة، وإقامة حوار بين النفس وذاتها، وهو يعد من الاستخدامات التقنية المستعنة في الشعر العربي حين يحاور الشاعر ذاته ساعة أن يحدث انشطار نفسي في لحظة تأزمه أو شعوره بالاستلاب، فينكث على شجنه الداخلي (١٥)، ويتحاور معه ويقترب من أعماقه ليخرجها متعددة صريحة، فيصبح للشاعر صوتان أحدهما هو صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والأخر صوته الداخلي الذي لا يسمعه أحد غيره ولكنه يبرز على السطح من أن لآخر (١٦)، ليكشف الخواطر والأفكار التي لا تحضر من دون المونولوج، فهو يسمي في التوتير والحركة داخل نية القصيدة.

- عندما يريد المناصرة أن يفصح عن سر هويته النفسية يلجأ إلى الحوار الداخلي:

- أنا المجنون والشاعر
أنا المسفوح والسفاح
لحيك لسمة خاطر
أنا المجرع والجراح
أنا المقتول والقاتل
أنا العطشان ترويني
- بهار الهند والصين (١٨)

- تحضر شخصية الشاعر في النص الشعري، بكل تناقضاتها ومبرعاتها الداخلية في سياق حضور الصوت المتمكك الكاشف للأبعاد الغرائبية للصوت/ الشاعر، هذا المجنون بالكلمات والأحلام، والذي يعاني من بطش آلة القتل والمحاصر في المنافي، ويذهب الصوت بعيدا في التوغل داخل الأعماق النفسية، ليقول المقابلة والتباين، فمن جهة فإن الصوت هو الفاعل (السفاح، الجراح، القاتل) ومن جهة أخرى فهو المفعول به (المسفوح، المجرع، المقتول)، فهي تقابل وتناقض هذا:

- الشعرية يمتح النص كل السمو الجمالي والراقي الفكري، كما أنه يخلخل



البنية التحتية للمتلقين ويمتد الشاعر وشعره نوعاً من الفعل والحركة، ليتجاوزوا الجمود والثبات، وقد استطاع الحوار الداخلي أن يكشف طبيعة الشخصية الفلسطينية ويوضح القوى المتصارعة والتكادفة التصويرية في النص وفي الواقع، وكان المناصرة في صراع متواصل مع العدو ومع المنفى، فليجأ إلى المونولوج ليتخلص من أوجاع الراهن ومأساويته.

- عندما نقرأ الشعر المعاصر نلاحظ جمالية توظيف النصوص للمونولوج وكيف يندمج في بنية التوظيف الأسطوري، فهينج الحوار الداخلي عن الصراع المركب من عدد من القوى والمستويات أو الصراع الداخلي بين الفعل والواقع (١٩) يقول المناصرة:

- أنا عاشق من نبذ وطني
ألا ترحمين عذابي على شرفة
انتظر

- أنا من خمس أنوح
- أنا قبل طوفان نوح

- أجوب صهاركي أسأل عن واحة أو
جزيرة (٢٠)

- ويقول الشاعر في قصيدة «توقيعات
مجرورة إلى السيدة ميخا»:

- الحب الأعمى .. سيدنا
- المشق الحق بياض وسكوت
- من كثرة تلميحي نفسي يا حيي
- أوشكت أموت (٢١)

- إن صوت الشاعر العائش يخترق الأزمنة وينطلق من أعماق الوجد الشخصي ليمتد إلى الوجد الجماعي، ويتلاحق ضمير المتكلم «أنا» أمام القارئ ليوضح له هذا الزلزال الداخلي الذي أصاب الشاعر، نتيجة الهدم عن الوطن، ونتيجة الاحتراق والاضطراب في العالم، وهي المعاناة الممتدة في الزمن لتصل إلى طوفان نوح، وتقترب من النصوص المقدسة والأساطير التي تتناول الطوفان (٢٢). وكما يعطي المونولوج المشهد النفسي- الشعري وجمعه وجرحه يقترب من الصعراء باحثاً عن الواحات وأماكن الماء، وكان الشاعر يتحرك بين عشق الصغاري وبين الشوق إلى الوطن.

- وفي النص الثاني يكشف المونولوج خاتمة ذلك الوجد والحزن، فالشاعر من كثرة حواراته الداخلي الخافق حزناً وشوقاً يقترب من الموت ويتعد عن الحياة، وهامشي الصعراء التي أراد الهرب منها في النص الثاني قد حاصرتها وقيضت عليه وخفت أنفاسه؛ أنفاس الذاكرة، أنفاس الوطن، أنفاس الأسطورة

الكعكائية...

- تتألق الأساطير بفضل المونولوج، وهو الذي يجعلها تفت بمعيداً عن التوظيف البسيط المباشر، وإذا علمنا بأن القصيدة المعاصرة «تفتتح على فضائيات دلالية رحيبة، وتفيض على القارئ بتجلياتها الجمالية، وتستثيره إلى محاورتها واكتشاف أسرارها وكثرتها» (٢٣)، فإن شاعرنا الفلسطيني يفتتح على فضائيات الأسطورة ويفيض شعره بالمونولوج المحرك للفكر والعاطفة والصور، نقرأ:

- كاتب الموت وكاتبني هذا الأسبوع
- عانت الموت وعانتني قرب الينبوع
- قاتلت الموت وقاتلني يا صفى صمو
- الليلة أذكر ما عز من الأشياء
- الليلة أطلع بالهم الآتي من سفن
الطوفان (٢٤)

- كما نقرأ هذا المونولوج الذي يقول الشكوى والحسرة:

- تدمع عيني وحدي
- أشكو وحدي
- أمشي في الشارع ليلاً وحدي
- أسكر وحدي
- أشرب سم العالم وحدي
- أزرق شجر الحب وحيداً
- يثمر شجر الحب وحيداً
- يثمر شجر الحب فيأكله غيري
- أمتع فرحي غيري
- ذلك أنني معكم
- رغم رجلي، وحدي (٢٥)
- يتحرك الجرح الداخلي على جسد

عمر الحنين المناصرة



يا عنب الخليل

النص الشعري، ويحينا صوت الحوار مع الموت على رهبة اللحظة الفلسطينية وفي سياق اللحظة الإنسانية العالمية، ويستعصر الصوت مشهد مقتل السبع ليزيد، من هدامة الجرح ومن عمق الرقبة الشعرية التي تودح ذات الشاعر بالوقت، كما أن مسار المونولوج يمتد في بصره ليستقر في سفن نوح الهاربة في الطوفان، فيصير محاصراً برمزيات الموت وانقراض الهم والوجع.

- إن مونولوج المناصرة يتحدث بأصوات الأسي، ويكشف هذا القلب الفلسطيني الجريح، وجرحه من جرح الوطن والأمة، ويعبر النص في وصف المعاناة عندما تلتقي الدموع بالوحدة وتحوار الشكوى هذه الوحدة، كما يتجه الشاعر في طريق الصنع والشتات ليلاً وهو وحيد، بل إنه يفرق في السكر وحيداً، وعندما تتأمل النص الشعري نجده قد تشكل عبر حوار داخلي يتأسس من خلال المفارقة التي تمثل الشئ وتقيضه، وتحد الشاعر ووطنه برهبة الوحدة، فجاء المونولوج بفاعلية الحركة (تدمع، أمشي، أسكر، أشرب، أزرق، يثمر) وسلبية المعصوم في المكان والزمان للإنسان الوحدة، وقد منح التكرار شاعرنا الأداة اللغوية- اللغائية المناسية للاقترب من العمق النفسي- الفكري له ولوطنه.

- لقد حضر الحوار الداخلي كثيراً في الشعر الأسطوري الذي كتبه المناصرة، وإذا كانت النصوص الجمالية منطوقة على أسرارها بانتظار من يحسن استرجاعها واستيلاها مكوناتها، ذلك أنها لا تبوح بها إلا لمن يحسن استنطاقها (٢٦)، فإن نصوص المناصرة الأسطورية أو التي تؤسّر الشخصيات والوقائع تحتاج إلى تأمل عميق ويصعب متواصل قصد اكتشاف السحر والشعرية من خلف التوظيف الأسطوري وجمالياته، وقد كان المونولوج تقنية طيبة في اليد الفنية للشاعر.

- ونجد المناصرة يناجي البحر ويذهب يميذا في تشكيل البنية الدرامية من خلال مونولوج يستعين بالذات الصاعرة/ أنا والشخصيات المتنوعة، ويكال إحياءات الكون، فينتقل من الصوت الأحادي الذي يخفق بذات البطولة الفردية إلى الصوت الجماعي الممدد للشخصيات في المونولوج الواحد (الشهيد، الجد الكعكائي، امرؤ القيس، المسيح...) ليستقر في حوار داخلي مفتوح على البحر:

- أنا الذي يعرف جراح البحر
- أنا الذي يعرف السر في حمى
الدشة

- أنا المدمج بالبطولة

- الفاعل المهم يا بحر يا قاتل وحدي

- أمسك شمسه من قرنيها

- و اغمسها في ملحك حتى

- يظهر هذا الإنم المزمّن

- في صحراء قلوب الأزوار

- فلا تقترّبوا من بحري(٢٧)

- يؤكد هذا الحوار الداخلي على قيمة وسر اللغة الشعرية: أي قيمة تجاوز المعتاد في لغة الخطاب اليومي وسر خلقة كل ما هو سائد لغويا وفكريا، علما بأن كل شعر هو بالضرورة خروج عن السائد والمألوف، وكل شاعر هو بالضرورة مجدد، فاللغة الشعرية هي في الأصل خروج عن اللغة السابقة عليها، هي أصلا- انصراف عن المهود، وطرق لصيغ جديدة في القول والتعبير(٢٨). وقد حاول الناصرة البحر بصوته الداخلي، ثم دخل بنا دروبيا أسطورية وتحول النص إلى أجواء غموض الغشال بالماء المقدس من الخطايا عند بعض الأمم، كما عانق البطولة الأسطورية وفتح النص على شخصية جلجلش في الأساطير البابلية(٢٩)، قبل أن يحتم ختمه الأسطوري « لا تقترّبوا من بحري».

- لقد أصقلت تقنية المونولوج أفقا شعريا متميزا لشعر الناصرة، ومنع التوظيف الأسطوري إمكانية تكهيف الدلالة في النص، كما أنه منع الشاعر الأداة الجمالية للتعبير عن المشاعر والأفكار والاقتراب من العمق النفسي والرائع الفلسفي.

٢- المحاور: الأنا والآخر:

- لأن الشاعر لا يمكن أن يبدع من دون التواصل مع غيره من البشر، فإن حضور صوته إلى جانب أصوات أخرى في الإبداع الشعري كان أمرا حتميا وضروريا، وفي هذا العالم الخارجي شخوص أخرى لها ذواتها الخاصة، وما دام من شأن هذه الشخوص أن تطلق وتغير عن ذواتها فتلعب لها الشاعر فرصة الكلام والتعبير(٣٠). حتى يتمكن من التعبير عن موقفه أو رؤيته للحياة والمستجدات الوطنية والإنسانية، فيكون مشهد الحوار أكثر ترسيخا لدلالات الشاعر من المشهد العادي الثابت.

- في قصيدة « زرقاء اليمامة » يلجأ الشاعر إلى المحاور مع جفرا، ليعيدنا عن المخاطر التي تتطرق للوطن:

- لكن يا جفرا الكنعانية

- قلت لنا إن الأشجار تسمير على الطرقات

عز الدين الناصرة

علاقة من رذاذ الواحات

(أبي)

- كجيش محتشد تحت الأمطار

- أقراء سطرًا سطرًا رغم التمدد

- لكن يا زرقاء العينين ويا نعمة

عتمتا الحمراء

- كما ثلث في صحراء التيه

- كيتامس منكسرين على مائدة

الأعما(٣١)

- ونحن عندما نقرأ الشعر العربي

الناصر نجد حضورا كبيرا لدلالات

الفداء من خلال شخصية المسيح التي

وظفها الكثير من الشعراء العرب(٣٢).

وما هو المسيح ينقل لنا في قصيدة

الناصر « خيانة » قصته مع أتباعه،

وقد أظهرها الشاعر في شكل حوار بين

المسيح وأحد الأتباع:

- وعندما قلت لهم

- أطمعكم من كسرة الخبز

- ومن جرار الخمر والأشواق

- لكن واحدا عليه نعمتي ثراق

- ينكرني قبل طلوع الشمس في

الأسواق

- وعندما قلت لهم

- كان يقول لي زمجرا:

- يا مسهدي ذويني الوجود وحشي

الحنين

- فنبئت بآبك الطهور آخر النهار

- وقال لي: لو جارت الأقدار

- عليك لن أكون منكرا(٣٣)

- ولكن هذا التابع للمسيح قد خان و

بهذا يكون الشاعر قد قدم سردا شعريا

للقصة الدينية، كما فعل عندما أراد أن

يقدم حكاية جفرا/ زرقاء اليمامة التي

حاورها وأعلمته بالخطر القادم وهو هنا

بالتقت إلى المسيح وينقلنا إلى حواراته مع أتباعه، مستعينا بطرق السرد الروائي المروعة المرتبطة بصيغ القول(هال، قالت، قلت،...).

- لقد منح الحوار التوظيف الأسطوري عند الناصرة كثيرا من الحيوية، كما أسهم في فتح وعي ومخيال القارئ على مشهد جمالي ودلالي يستفيد من الذاكرة الأسطورية والدينية ويمنحها الإشراق الشعري اللازم، وهو يعود من جديد إلى أجواء الدهشة ونضج الخواطر عندما يحاور الأتلى الأسطورية:

كهرني ثرك، صف اللؤلؤ في باب البحر

رهيق صفائك المجنونة في عاصفة الضوء المتوثر

- كل ضحاياك انتشروا في الليل

- كعبات السهر الممدود

- وأنت تطمين كافي شوية

- تسترخين في قاع بحيرة بلور

- قالت لي: غابة مرجاني تتسائل

أنهارا

- من غسل الرغبات

- غمزتي بعلامات النار الوائية

- الحية بنت الحية بنت الزوايا(٣٤)

- إن هذه الأتلى الأسطورية المحاوره

لشاعر قد أثرت في جميع المبدعين الذين

يريدونها أو يمشقونها، وقد تساقطوا قسما

في الليل، في الوقت الذي تلامس يومها

الأسطورية كاهن في قاع البحيرة، وهي

هنا- تحاور الشاعر وتفتح أمامه سر

دهشتها وألق صورتها وسحر توحدها

في الطبيعة، فتتشكل- عبر هذا المشهد-

شعرية الأتلى التي توسع النص بجمالي

الخصب وفجر الطبيعة، وهي التي قالت

لشاعر شهوة التوحّد في النهر/ الماء

وسمّر النار الأسطورية.

- ويقترب من أساطير الخصب وينشد

انتشيد الخصوبة ويمارس طقوس الشوق

إلى المطر، فيكتب المحاوره بينه وبين

الأمكة الكنعانية:

- هل تترانه، قالت جفرا: لن تمطر

- قال الكرمل: تمطر

- قلت: ستعطر أو لا تمطر

- طيما كنت أنا الزابع

- كان الكرمل مشدوها بقناديل البحر

- تليس طرحتها البيضاء

- قالت جفرا: هذا البحر المسكون

بلوعتا(٣٥)

- فقد اتخذ الشاعر من الحوارية



أبحاث:

لقد حاولت هذه الورقة أن تكشف جانباً من جوانب تقنيات التوظيف الأسطوري عند الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة، بالتركيز على البنية الدرامية القصيدة، وهي إحدى جماليات البناء الشعري الأسطوري، والشاعر معروف بقصائده التي تترعرع في بنائها - المزرع الملحمي، ويمكن للقراء الباحث في تقنيات أخرى، ليتأكد لهم العمق الشعري والمقدرة الأسلوبية والمرجعية الأسطورية والشعبية والتاريخية للمناصرة.

- عندها نبهت في تقنيات التوظيف

الطورية أداة الشوق للتحرر والانتقام من المحتل، إذا اعتبرنا أن الرمزية الدلالية للمطر تحيل على التغيير والتبدل في الأرض، ومن ثمة يشمل التأثير الإنسان، وقد أسعف التهميش شاعرنا في مكافحة هذا الملم - الحلم - لم يستطع التعبير عنه لولا الاستفادة الفنية والفكرية من تقنيات المحاوره ومن التوظيف الدلالي لأسطورة الخصب والتراثيل المطرية، ومن هنا يمكن للشاعر ولأرض وطنه ترحب للحظ، بكل إلهاماته البعيدة والمعقدة؛ أي تلك المرتبطة بالأمل، الحياة، البقاء، التحرر...

الأسطوري فإن ذلك يعني إنجاز سفر على سفر؛ فضعن نساء في جمالها في تشكيلات الموسيقى واللغة والصورة والأسلوب، كما أنجز الشاعر سفره في عوالم الأساطير الشرقية واليونانية، والأمر يصدق على البحث النقدي في تجليات وجماليات التوظيف الأسطوري في الشعر العربي، ويبقى للبيئة الدرامية الحضور المهم في هذا الشعر، وقد وجدنا المناصرة يجيد الاستعانة بالتداعي والحوار الداخلي والمحاوره في بناء شعره.

* باحث وأكاديمي من الأردن

المراجع

- ١- يوسف حسين بكاريه، القصيدة العربية، دار الثقافة للطباعة، مصر، ١٩٧٩، ص ٣٧٣.
- ٢- طه وافي جمال، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة للنشر العلمية، مصر، ٢٠٠٠، ص ١٧.
- ٣- المرجع نفسه، ص ٤٥.
- ٤- عز الدين المناصرة، شاعر فلسطيني من مواليد الخليل بفلسطين سنة ١٩٤٦، تحصل على الدكتوراه في الأدب المقارن من جامعة صوفيا، اشتغل بالتعليم في بعض الدول العربية قبل أن يستقر بالاردن سنة ١٩٩١، حيث يدرس بجامعة فيلادلفيا، له مجموعة من القصائد منها: يا عتب الخليل-١٩٦٨، الخروج من البحر الميت- ١٩٦٩، بحر جرش كان حزن- ١٩٧٤، بالأعصر كفتل- ١٩٧٦، جفر ١٩٨١، كفتل- ١٩٨٢، حزن- ١٩٩٠، (ص...).
- ٥- محمد صابر عبيد، حركة التمييز الشعري (رثاء قلعة ورميا الصورة في شعر عز الدين المناصرة)، دار مجدلاوي للنشر، عمان، ط ١، ٢٠٠٠، ص ٢٦.
- ٦- رجاء عبيد، الأدب الفني والقصيدة الحديثة، مجلة فصول (عدد خاص بالشعر العربي الحديث)، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بمصر للجلد ٧، العدد ١١، ١٩٨١، ص ١٩٨.
- ٧- عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ٢٠٠٥، ص ٥٧-٥٨.
- ٨- نجد أسطورة عشتار في أغلب الكتب التي تناولت الأساطير ويمكن العودة إلى طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات، دار الكتب العلمية، لبنان، ط ١، ١٩٩٩، ص ١٨٨.
- ٩- عز الدين المناصرة، الأعمال الشعرية، ٢٨٥.
- ١٠- إبراهيم خليل، دراسة نقدية لديوان الخروج من البحر الميت، ضمن كتاب "أمرؤ القيس الكنعاني، قرأتها في شعر المناصرة"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ١٩٩٩، ص ١٨٨.
- ١١- عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، ص ٣٥٧.
- ١٢- رجاء عبيد، القول الشعري (منظومات معاصرة)، منشأة المعارف، مصر، ١٩٩٥، ص ٩٧.
- ١٣- عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، ص ١٨-١٩.
- ١٤- أحمد حسن زكريا: تاريخ الأدب العربي، دار المعرفة، لبنان، ط ٢، ٢٠٠٢، ص ٢٢٩.
- ١٥- عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، ص ٨١٩.
- ١٦- رجاء عبيد، الأدب الفني والقصيدة الحديثة، مجلة فصول، مرجع سابق، ص ٥٥.
- ١٧- عز الدين المناصرة: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، لبنان، ط ٣، ١٩٨١، ص ٢٩٤.
- ١٨- عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، ص ٨٩.
- ١٩- خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية، ٢٠٠٣، ص ٢٨٤.
- ٢٠- عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، ص ١٣٥.
- ٢١- المصدر نفسه، ص ٢١٥.
- ٢٢- ننسح حول أسطورة طوفان نوح ستياني دالي - أساطير من بلاد ما بين النهرين، ترجمة نجوى نصر، سيبان للشركات، ط ١، ١٩٩٧، ص ٢١ وما بعدها.
- ٢٣- فوزي حبيب: تجليات الشعرية، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، مصر، ط ١، ١٩٩٧، ص ٥.
- ٢٤- عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، ص ٢٢٧.
- ٢٥- المصدر نفسه، ص ٢٥٨-٢٥٩.
- ٢٦- سامي سويغان: في النص الشعري العربي (مقاربات منهجية)، دار الآداب، لبنان، ط ٢، ١٩٩٩، ص ١٠.
- ٢٧- عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، ص ٧٤٨.
- ٢٨- سامي سويغان: في النص الشعري العربي، ص ٣٣.
- ٢٩- ننسح حول أسطورة جلجامش يمكن العودة إلى صمويل هنري هوروك: معنط للخلعة البشرية (بحث في الأساطير)، ترجمة صبيح حليدي، دار الحوار للنشر، سورية، ط ١، ٢٠٠٤، ص ٥٥ وما بعدها.
- ٣٠- عز الدين إسماحيل: الشعر العربي المعاصر، ص ٢٩٩.
- ٣١- عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، ص ٤٧.
- ٣٢- نقر ماكبه الدكتور كامل أرحان صالح عن ثقافة توظيف السبح في الشعر العربي في كتابه "شعر وقصص، فاعلية الرمز لديني للقدس في الشعر العربي"، وهو صادر عن دار الجبلية، لبنان سنة ٢٠٠٦.
- ٣٣- عز الدين المناصرة: الأعمال الشعرية، ص ٩٧.
- ٣٤- المصدر نفسه، ص ٢٩١.
- ٣٥- المصدر نفسه، ص ٦١٤.



لأن الكتابة الإبداعية عملية شاقة ومعقدة وضامضة أيضا، ولا يمكن مقارنتها بأي نشاط إنساني مادي آخر، ولهذا فإن عادات الكتابة وطقوسها لدى المبدعين تتسم بالغرابة والطرافة أحيانا، وربما كان بعض هذه العادات قابل للضحك والتعجب، لكن كثيرا منها يتصل اتصالا وثيقا بنفسية المبدع وبيئته وموروثاته ومكتوباته وهواجسه وأحلامه ومخاوفه، مما يجعل فهمها عسيرا صعب المآل. وقد لا نعلم مبدعا يمارس الكتابة الإبداعية بطريقة تشبه الوظيفة.

لكن يبدو أن العزلة تشكل قاسما مشتركا في طقوس الكتابة عند المبدعين في الغالب الأعم، وهذا أمر مفهوم تماما إذا علمنا أن الإبداع في حقيقته ليس سوى إبحار في الذات ومع الذات. وليس معنى هذا أن يكتب المبدع عن ذاته، بل إنه حين يكتب عن قضايا عامة فإنه يكتب انعكاساتها على ذاته، ويكتب عن تلك القضايا كما تشكلت في داخله وكما تراها عينه الداخلية.

فالروائي أمين معلوف يجده يهجر عائلته سنوات متقطعة في جزيرة ذائبة كي يكتب روايته. كذلك فعلت الروائية أحلام مستغانمي التي غيرت أرقام هواتفها حتى تقطع اتصال الآخرين بها وقيعت في عزلتها ثم قررت السفر إلى بلد لا يعرفها به أحد حتى تنجز روايتها «ماير سرير».

لكن الكاتب الكبير هنريك إيسن المسرحي البارز لم يكن يكتفي بالعزلة فقط، بل كان يضع أمامه صورة غريمه وصنوه اللدود الأديب الكبير ستراندبيرج حين يكتب ويبرر ذلك بأنه يريد إغاضته وهو يتفرج على إبداعه قبل نشره على الناس!

أما الأديب المبتر إدجار آلن بو فقد كان في عزلته أثناء الكتابة يضع قطعاً على كتفه! وكان لا أحد يعرفه!

أما الروائيان الكبيران فيكتور هوجو ود. أتش. لورنس فقد كانا يشتركان في طقس غريب، هو البقاء عارين أثناء الكتابة!

لكن الروائي أوغوربه دي يلزك فهو يتكئ بطقوس معظم الكتاب العرب، حيث كان يحرص أثناء الكتابة على وضع إبريق من القهوة بجانبه!!

على أن من المرجح أن طقوس الكتابة تختلف باختلاف الجنس الأدبي الذي يكتبه المبدع.

فالشعراء في الغالب الأعم يختلفون عن الروائيين أو كتاب المسرح، ذلك أن الشعر يأتي غالبا على شكل نثقات قد تكون مفاجئة، أو نتيجة انشغال بأمر معين يؤدي إلى انشجار القصيدة في ذهن الشاعر في أي وقت.

فنزار قباني كتب أولى قصائده وهو على ظهر الباخرة مسافرا إلى إسبانيا. وأحمد شوقي كان الشعر يباغته في أوقات كثيرة وكان معروفا عنه أنه كان يكتب على أي ورق يصادفه.

خلاصة ما نود قوله : هو أن طقوس المبدعين في الكتابة صنفان :

- فهناك طقوس أصلية نابعة من ذات المبدع تفرض نفسها عليه فرضا وتسوقه نحو الكتابة. وهناك طقوس مقلدة مستنسخة من طقوس المبدعين الكبار يحسب بعض الكتاب أن أتباعها أو الأخذ بها يخلق أدبا أو إبداعا له قيمة.

الكاتب المبدع الحق هو الذي يكتشف الظروف والأجواء والأحوال التي تعينه على الكتابة، ففي نهاية المطاف لا يعني المثالي أن كان الكاتب يضع قطعاً على كتفه أو يمشي عاريا في بيته أو يحدق في صورة غريمه أو يشرب برميلا من القهوة مع كل قصيدة! ما يهنيه بالدرجة الأولى هو ماذا يكتب الكاتب!!

التاريخية) لم حلت محلها أساطير الآلهة والأرباب السابقين (نشأة الكون وأصل الآلهة) وانتهت محاولات تحزّي المستقبل والحياة بعد الموت إلى ظهور أساطير الأخريات.

وقد تقلّص الاهتمام بالبعد التاريخي للأسطورة شأنه شأن تقلّص الاهتمام بالأسطورة منذ ازدهار نظرية النشوء والتطور في نهاية القرن التاسع عشر، ولقّته عاد إلى الأضواء مع مطلع القرن العشرين على يد علماء الأنثروبولوجيا واللغات، وتبع ذلك دراسات نفسية معمّقة وتطوير مناهج علم الاجتماع والأنثروبولوجية والدراسات الفلسفية والتاريخية، وظهر أصحاب المدرسة الذين يجسّدون وشائج حقيقة بين ما ترويه الأساطير وما يرويه التاريخ، فأصبح هذه النظرية يذهبون إلى أنّ الوقائع التي ترويه الأساطير هي وقائع تاريخية احتفظت بها الذاكرة البشرية لفترة طويلة قبل أن يكتشف الإنسان الكتابة، وعزّز هؤلاء نظريتهم بالقول إنّ عدداً غير قليل من الأساطير القديمة هو نوع من التدوين البدائي للتاريخ، بمعنى أنّه يحتفظ في داخله ببعض الحقائق التاريخية الموهلة في القدم.

الأسطورة والتاريخ والأدب والرمز

د. سناء كامل شعالات *

الإطار الزمني الذي تنسب إليه حوادث الأسطورة مختلف تماماً عن الزمن التاريخي للتجربة الإنسانية، ويعود في غالب الحالات إلى سالف العصر والأوان، ويعتقد أنّ التاريخ في المجتمعات الإنسانية قد حلت محله الأساطير، وهو يؤدي الوظيفة نفسها، ولذلك فإنّ التاريخ ليس منفصلاً عن الأسطورة. في حين أنّ الأسطورة تسجيل خاص مبسط لوقائع وأحداث وأمنيات.



ألفا طوس

وفهم الأسطورة فهماً صحيحاً يقتضي إحاطة واسعة بتاريخ الأمة أو الدولة التي ظهرت فيها، وجغرافيتها وبأحوالها الاجتماعية. فالأسطورة والتاريخ يشان عن النشوء إلى معرفة أصل الحاضر، ولكنهما يفرقان في القيمة التي نسبها على ذلك الأصل، فهو أصل قديم عند الأسطورة، وأصل دنيوي مفرغ من الأسطورة في التاريخ. ويتميز آخر، فإنّ الأسطورة تنظر إلى التاريخ بوصفه تجلياً للمشيئة الإلهية، أمّا التاريخ فينظر إلى موضوعه بوصفه تجلياً للإرادة الإنسانية في جدليتها مع قوانين فاعلة في حياة الإنسان الاجتماعية، وهذا يعني أننا أمام نوعين من التاريخ: تاريخ مقدس، وتاريخ دنيوي.

ويتضح من دراسة الأساطير المختلفة أنّ الفكر الأسطوري توصّل في مراحله الأولى إلى الربط بين الحوادث التاريخية والظواهر الكونية، ومع انتقال البشر إلى حياة الاستقرار تميّز ارتباطهم بالأرض، وتميّز تصورهم لوحدة القبيلة والجنس، وظهرت إلى الوجود عبارة الأسلاف والأساطير التي تروي مآثرهم (الأساطير

لأفكاره لا سيما أنَّ الأقدمين كانوا
يقدِّمون الأساطير بدل القيام بالتحليل
والاستنتاج.

وهنا يجب أن ندرك حقيقة مهمة كي
لا يخطئ الظان أنَّ في الأسطورة تلميحاً
للسامعين، فما هي كذلك، ولماذا هي
التفسير والتأويل اللاموضوعي للمظاهر
الكونية، وبذلك تغدو تلك الأساطير
صورةً تقليدية، ولكن ما من ريب في
أنَّها رؤية في الأصل كوي هو جزء من
التجربة نفسها، وأنَّها من نتاج الخيال،
ولكنها ليست مجرد وهم.

الأسطورة والرمز

تعدُّ الأسطورة المخامرة الإبداعية
الأولى التي ابتكرتها المخيلة البشرية
فيما ابتكرته من المفامرات التي كانت
صدى للواقع المعرفي والجمالي والتطوُّر
الإدراكي للإنسان، وعلى الرغم من أنَّ
تلك المفامرات كانت جذية الطابع، فإنَّها
لم تتعق قطعاً مع الأسطورة، بل لم تستطع
القول بأنَّها أنتجت نفسها متضمنة
خصائص التفكير والتركيب الأسطوريين،
ولستطيع أن نلخص هذه الخصائص في
نتائج الأدباء الذين استمعوا للأساطير،
وأنجوا إبداعهم بتأثر بها.

ويبدو أنَّ الأسطورة كانت المين الأول
للأدب عند كل الأمم السابقة، وبذا
ترجع صلة الأدب بالأسطورة لأشراكها
باللغة ثم صدورها من مصدر واحد
وهو المتخيل، ولعلَّ انجذاب الأديب نحو
استثمار الأسطورة في نصِّه الإبداعي
يُعزى إلى ما تتمتع به من بناء في راق،
وحكاية ساحرة، واشتمالها على عناصر
التشويق فضلاً عن البعد الإنساني
الواضح في مضمونها، فضلاً عن أنَّها
في الغالب مألوفة في القالب مألوفة مما
يسهم في زيادة فاعلية التلقي.

ولستطيع الزعم بأنَّ الأساطير مصدر
لا يُستهان به لانتقال نماذج من الأدب،
فالحكاية والقصص والموضوع والمصورة
الأدبية هي مزج وتبديل لنماذج شبيهة
موجودة في الأسطورة، وسرَّ قدره
الأدب على تحريكنا عن استلاك الأديب
المخاطبة الأسطورية، وامتلاكه السلطة
المسحرة التي تشعر بآزائها بيهجة
مضطربة أو يفرغ أمام عالم الإنسان.
في ضوء ذلك يصبح الأدب مسؤولاً
حقيقياً عما سمعت الأسطورة إلى
تحقيقه، وهو أن يعرف الإنسان مكانه

يتضح من دراسة الأساطير المختلفة أنَّ الفكر الأسطوري توصل في مراحله الأولى إلى الربط بين الحوادث التاريخية والظواهر الكونية

زاد الاهتمام بالاتجاهات الرمزية
للإنسان البدائي، لا سيما الأساطير التي
عبر بها عن نفسه وعن مداركه، وبذلك
غدت تلك الأساطير أكبر من حكايات،
فهي تجسيد للحقيقة كما انطيت في
ذهن الإنسان البدائي، فعقل البدائي
ليس مجرد مرآة تعكس ما انطبع عليها
من صور، وإنما طاقة نشطة تؤثر في
الواقع، وتشكله بالقدر الذي تتأثر به،
ومن هذا المنطلق تمَّثل الصور الرمزية
التي اخترعها الإنسان البدائي مساهمة
منه في تفسير الواقع من حوله.

وتلخص نظرية الأسطورة والرمز
على الاعتقاد بأنَّ الأساطير جميعها
ذات فعالية مجازية ورمزية، وتتضمن
في داخلها بعض الحقائق التاريخية أو
الأدبية أو الدينية أو الفلسفية، ولكن
على شكل رموز، تمَّ استيعابها، بمرور
الزمن على أساس ظاهرها الحرفي،
وهي ضوء ذلك، فالأسطورة ليست
مجرد صدر لقصة رمزية، إنَّ هي إلاَّ
ثوب اختاره البدائي ببنائه للفكر المجرد،
فالشور لا يمكن فصلها عن الفكر: أنَّها
تمثِّل الشكل الذي أصبحت التجربة فيه
وأعية بذاتها.

ويمكن تلمس مصادر هذه النظرية لدى
الفلاسفة الإغريق الأوائل الذين فسَّروا
الأساطير على أنَّها: كفايات ومجازات،
اخترعها مؤلفون، فسَّلوا اللجوء إلى
التلميح والرمز والاستعارة.

ومن هذا المنطلق صير تاييلور، أحد
أعلام هذه النظرية، في اعتقاده بقدرته
الإنسان البدائي على إنتاج الأسطورة
نتيجة نظريته التامة إلى الكون، حتى
أنَّه جمَّد مظاهرها كلها على نحو
رمزي، وما الكائنات التي خُزرت بها
أساطيره سوى نوع من إضفاء الوجود
والذاتية على أفكاره، فهي بمنزلة الرموز

فالأسطورة ليست بدعة أو وهماً،
بل هي مقولة جدلية ضرورية للوعي
والوجود عامة، وهي ضوء ذلك يُذكر
الكثير من أصحاب هذه المدرسة أنَّ كثيراً
من مدونات القرنين السادس والثامن
قبل الميلاد كانت تنزح إلى تحديد «تاريخ»
لما ترويه، وأنَّ التمييز بين التاريخيين:
الأسطوري والتاريخي تمييز معاصر.

وقد تابع بعضهم القول: إنَّه إن كان ثمة
شيء من التاريخ في بعض الأساطير، فهو
شبيه التاريخ الذي لا يسجل ما حدث،
بل ما ظنَّ الناس، أو اعتقدوا في أوقات
مختلفة أنَّه قد حدث أو هو تاريخ متكرّر
فأهلها الأساطير رجال جمَّع حولهم
ضباب الزمان والخيال، فضغفهم.
وصوَّر أشكالهم حتى خلع عليهم صفة
القداسة، بل أنَّه قد صاد الاعتقاد زمناً
في عصر النهضة أنَّ الأساطير الدينية
الوثنية هي تحريف للوعي التوراتي، ولم
يتغير هذا الاعتقاد إلاَّ عندما سمحت
لهم فرصة للإطلاع على حضارات مصر
والشام والرافدين وبلاد الشرق وشعوب
أمريكا، وتعرَّفوا على أساطيرها.

وقد علَّل أحد أعلام مدرسة
البعد التاريخي للأسطورة مرسيا ألياد
موقفه من تاريخية الأسطورة بقوله:
إنَّ ذكرى حدث تاريخي، أو شخصية
حقيقية لا تدوم في الذاكرة الشعبية
أكثر من قرنين أو ثلاثة، وتُحزى تلك
الظاهرة إلى كون الذاكرة الشعبية تجد
صعوبة في الاحتفاظ بالأحداث الفردية
وبالوجوه الحقيقية، أنَّها تعمل على نسق
مفاهيم وبواسطة بُنى مختلفة، فتحتفظ
بالأنماط بدلاً من الأحداث، وبالتالي
القديمة بدلاً من الشخصيات التاريخية.

وبذلك تغدو الأسطورة تاريخاً يُسجل
بطريقة خاصة، بل هو تاريخ ضمن أنماط
إدراكية أخرى أنتجتها الذاكرة الإنسانية
ضمن بُنى مختلفة، وخلصت عليها رداء
الأسطورة، وجعلت منها أسطورة مؤرخة
-إن جاز القول- للتاريخ الحقيقي.

الأسطورة والرمز

يرى بعض علماء اللغة أنَّ هناك حاجة
إلى علم جامع يدرس الإشارات والرموز
الأساسية في المجتمع، عبر دراسة
الترانيمات في التراث الإنساني، الذي
تُمدُّ الأسطورة من أبرز صور الترميز
فيه.

ومع ظهور الحركة الرمزية في الأدب





لا سيما الشعر القصصي منه، ويبدو أنَّ البدايات كانت كلاً غامضاً يناسب طقوس العبادة والمُحَرِّ، وقد تلبس الأسطورة بعد زمن كلاً موزوناً ذا إيقاع خاص، ويكون الشعر الغنائي الفضل في حمل هذه الأساطير ذات الإيقاع والترنيمات، التي سرعان ما تتجلى بشكل واضح في الملاحم الشعرية.

«ولعلَّ من أبرز الصلات التي يقيمها الأسطورة مع الشعر، و يقيمها الثاني مع الأول، أنَّ كليهما جوهرًا واحدًا على مستوى اللغة والأداء، فعلى المستوى الأول يشترك الاثنان في إشاراتهما لغة استمرارية، ومضى ولا تقصص، وتلتزم وراء حقيقة دون أن تسمى إلى الإمساك بها، ويتجلى الثاني من خلال عودة الشعر الدائمة إلى المنابع البكر للتجربة الإنسانية، محاولة التعبير عن الإنسان - وسائل عذراء لم يمتنعها الاستعمال اليومي.

وفي ضوء ذلك نستطيع أن نفهم سبب تربي الأسطورة في أحضان المسرح عند الإغريق الذي كان معنياً بالتأمل بالأمور الدينية، وجاءت الأسطورة لتعبر عن هذا التأمل بالطقوس المسرحية الدينية المعروفة، لا سيما عبر المناسبة التي أعطت الأسطورة صوتها ومنعتها الأسطورة قوتها، وبذلك تظهر علاقة الأسطورة باللمحة التي تكتب شعراً، وتتناول خلق الآلهة وصراعها، كما تتناول سيرة بطل اللوحة ومغامراته.

وللأسطورة جانب أدبي يتوجه الاهتمام فيه إلى الجانب الفني البنائي دون الاهتمام بالوظائف الدينية، وهير هذا الجانب الذي قد يمثل استطلاعات للمُردِّ المشيولوجي كان ظهور الرواية التي اشتركت مع الأساطير بصفة مركزية وهي صفة الأدبوتة لتكون بذلك الرواية مغامرة من المغامرات الإبداعية في تاريخ الخيال البشري.

فقد أكدت أبحاث لوكتاش وليني شتراوس وجود صلات وثيقة بين الأسطورة والرواية، فالأختلاف بينهما يكاد لا يتجاوز أكثر من حاجز الزمن بين عصر الرواية وعصر الأسطورة، فالرواية

من سطوة الواقع، وتحلق به فوق عالم الحسوسات، وتمنحه طاقة ترميم حالات التصنع التي ينتجها هذا الواقع، فإنَّ الأدب يعدُّ هو الآخر بحثاً في الواقع، ولكن دون امتثال لقوانينه الموضوعية أو انصياع لأعرافه المادية.

ونستطيع أن ندرك تلك العلاقة بين الأدب والأسطورة عبر مطالعة الأنواع الأدبية التي هي حقيقة حلقات متصلة في سلسلة الإبداع البشري.

والشعر هو أقدم ما وصلنا من نصوص،

الحقيقي في الوجود، وأما يعرف دوره الفعّال في هذا المكان.

ونستطيع أن نصور المغامرات الإبداعية المجاورة أو المتداخلة والمناذرة بالأسطورة في نسقين إبداعيين أساسيين الأول: ينتمي إلى حقل الأناس الأدبية: كالشعر والملاحم، والمسرحية والرواية.

الثاني: ينتمي إلى كل ما هو شفايفي أو حمي كالحكاية الشعبية والخرافية، والبطولية، والخواص.

1- الأسطورة والأناس الأدبية

العلاقة التوثيقية الجديدة هي الرابطة الأساسية بين الأسطورة والأدب، فالأدب والأسطورة يتداخلان

وقد يتبادلان الأدوار ببعض التحفظ في لعبة الدخول إلى دائرة المقدس أو الخروج منها، فالأسطورة ما قد تكون في دائرة الأسطورة في كتاب ما، وفي دائرة اللاعقد في كتاب آخر، وبهذا تهبط إلى مستوى القصة غير المقدسة، وتدخل حيز الأدب.

وكان افلاطون أول من استعمل تعبير Muthologia، وعنى به فن رواية القصة، ولا سيما تلك التي ندعوها بالأساطير، وهذا ليس بالتفريق إذ نجد كلمة الأسطورة الإنجليزية Mythos ومثيلاتها في اللغة اللاتينية مشتقة من الأصل اليوناني Muthos، وتعني قصة أو حكاية، ولا يتحقق هذا الارتباط من خلال أصل الكلمة فحسب، بل أنه يمتد ليشمل عدداً من الخصائص التي تجعل من الأسطورة أدبا نالغني التام، أو نصاً مدوناً يوقر لنفسه خصائص النص الأدبي جميعها.

إذا كانت الأسطورة شكلاً من أشكال التشاؤم الفكري، فهي بهذا المعنى تلتقي بالأدب بوصفه نشاطاً فكرياً أيضاً، كما تلتقي معه في أنَّ كليهما وظيفة واحدة، هي إبعاد توازن بين الإنسان ومحيطه. وكما تسهم الأسطورة في تحرير العقل

الأسطورة والخيال البشري



كان افلاطون أول من استعمل تعبير فن رواية القصة ولا سيما تلك التي ندعوها بالأساطير

العلاقة التشويعية الجدلية هي الرابطة الأساسية بين الأسطورة والأدب لأنهما يتبادلان الأدوار

الحكايا هو زمن التجربة الإنسانية، ولكنها تميز عن الأسطورة بكونها تروى للتسلية والترفيه دون أي بعد ديني تقديسي. وأحمد زكي كمال يفرق بين الحكايات والخرافات، وحكايا الجن والعفاريت، وإن جمع كليهما الأمور الخارقة للطبيعة، على اعتبار أن قصص الجن، والعفاريت، هي قصص رمزية تشأ في مجتمعات لا يمكن أن توصف بالبدائية، بل هي مجتمعات راقية، هي حين تظهر الخرافات في مجتمع يصدق بها كما هي خرافة الهامة عند العرب الجاهليين.

أما الحكاية البطولية فإنها حكايات تدعى الحقيقة، وتروى أحداثها نثراً أو شعراً بأسلوب قصصي يصعب عزوه إلى مؤلف معين، وهي تشتمل على بعض الحقائق التاريخية، وبعض الخوارق التي لم يألها الناس.

وعلى الرغم من أن هذا النوع من الحكايا لا يتضمن شيئاً من خصائص الأسطورة، فإنه يلتقي معها في إنتاجه عوالم فوق الزمنية، هي مما تتجه الخيلة الشعبية التي تنزع عادة إلى إضفاء صفات أسطورية على بعض أبطال المجتمع، وتمنحهم قوى مفارقة لقوانين الواقع، وتحركهم في أزمنة وأمكنة لا تصنع لإرادة تلك القوانين، ويتبرك لهم من السمات ما يجعلهم فوق مستوى البشر. كما أن الحكاية الخرافية تفرق عن الأسطورة بالزمان والمكان المحددين وليس المطلقين كما في الخرافة وحكايا الجن.

أما الحكاية الطوطمية، فإنها حكاية تدور على أسنة الحيوانات، وهي ذات بعد رمزي تروي غالباً، إذ يقول المحدثون ما لا يستطيع مبدع الحكاية أن يقوله.

ومن أشهر هذا النوع من الحكايات الأدب العربي القديم (كليلة ودمنة) لابن المقفع، (رسالة التوابيع) لأبي العلاء المصيري، (رسالة التوابيع والزواجر) لابن شهيد الأندلسي، ورسالة (تداعي الحيوان على الإنسان) لإخوان الصفا.

وجدير بالذكر أن المشترك بين كل الأشكال الحكائية السابقة الذكر والأسطورة هو أنها جميعاً حفرية بالذاكرة الجمعية، وهي أنها نتاج لمخيلة واحدة، تهدف إلى البحث عن إجابات لأسئلة الواقع حولها، وأخيراً أنها تشكل ممماً مصدراً من مصادر الإبداع الأدبي.

• كلية واكاديمية من الأرب

في تصوّرهما سمة حضارة تقتصر إلى نظام، واتساع رقعة، ومنطق الأسطورة، لكنها مع ذلك تبحث عن إمداد اكتشافها في عملية إبداعية جديدة، وهي الرواية.

ب- الأسطورة والأجناس الشفاهية الجمعية

وتتداخل الأسطورة مع بلى حكايات أخرى ذات طبيعة شفاهية جمعية منها: الحكاية الشفاهية، والحكاية الخرافية، والحكاية البطولية، والحكاية الطوطمية. والجدير بالذكر أن هذه الأنواع الأدبية التي تحاكي الأسطورة أو تلتبس بها حدتها وجهات نظر علمية غريبة، وقد تنفص منها أو من بعضها أنواع التراث الأخرى عند الشعوب المختلفة، سواء كانت تلك الشعوب بدائية أم متقدمة في مدارج الحضارة. وفي التراث العربي تميز واضح بين الأسطورة والخرافة والحكاية والسيرة التي يتشابه الرواة الحكاويين، واشترك بعض الأجناس الحكائية مع الأسطورة في ملمح أو أكثر لا يجعلها بالتأكيد أسطورة، ولكن يفرقها من بنائها وبنيتها، وإن لم يفرقها من هدفها ووظيفتها، ومن لم يكن تقسيمها على أساس نوع الحكاية نفسها، وليس على أساس طبيعة الأسطورة ومضمونها.

فالحكاية لفظة: نقل الحديث، ووصف الخبر (إطلافاً من غير تحديد، والجمع حكايا وحكايات ولكن الحكايات اكتسبت من الزمن معنى خاصاً، فصار تعني قصة مسموعة أو مقروءة تروى في إطار محدّد من الزمان والمكان بأسلوب يحاكي الأسطورة، فهي حطام أساطير، أو بقاياها وأشلائها، أو تحققت بالكثير من خصائصها.

وتتوّج الحكايات، وتختلف باختلاف مغزائها وموضوعها وزمانها ومكانها ودورها في المجتمع الذي اختص بها، فشكاية العلة مثلاً، تأتي لتفسير ظاهرة أو تقليد، وهي بذلك تشبه الأسطورة، ولكنها تختلف عنها بأن هدفها التفسيرية بالغالب هوللتسليه، وكثيراً ما تكون إضافة متأخرة إلى الأسطورة أو زيادة عليها، ولكنها ليست ملازمة لها بالضرورة. وتتشترك الأسطورة والحكاية الشعبية بالمعقولة، واستحالة اعضاءها للنمط إلا أن الأسطورة تؤذي مهمة خاصة لا يقوم بها الأدب الشعبي، وهي الإجابة عن تساؤلات الناس بما يتصل

ببده الخليفة، وخلق الكون وهوية أول البشر، والنهاية المتوقعة للعالم، ومصير الإنسان بعد الموت، والخير والنشر، إلى آخر هذا النوع من الأسئلة.

أما الحكاية الخرافية فهي لفظة الحديث المستعمل للكاذب، أو الحديث المتخيل مطلقاً، وبها سمي (خرافة)، وهو رجل من بني عنزة استهوت به الجن كما تزعم العرب، فلما رجع أخبر بما رأى منها، فكذبوه، حتى قالوا لا يصدق حديث خرافة، وذهب مثلاً.

والحكاية الخرافية، هي الحكاية التي لا صحة لها، وتقالها كلمة (هايولا) Fabula، وكلمة (موثوس) Mothos اليونانية، ومعناها الأحولة أو الحكاية، ثم غدت تستعمل للإشارة إلى القصة المختلفة، وهي بميدة عن الأسطورة التي تطوي على حقائق لا يمكن إثبات صحتها، فالحكاية الخرافية موروثات باقية من الأساطير، ولكن ما يميزها عن الأسطورة هو موضوع الاعتقاد بها، فالأسطورة موضوع اعتقاد.

ويندرج تحت الحكاية الخرافية حكايا الخوارق، وهي روايات غير حقيقية لا أساس لها والخراف كل ما خالف المادة، ويُطلق على ما يجاوز قدرة الإنسان لا على نظام الطبيعة كقدرة بعض الأفراد على الاتصال بعالم الفهيم، أو قدرتهم على قراءة الأفكار، أو اتصافهم بسرعة الكشفي والإلهام، وهو لا يخرج من كونه مراداً لله.

وحكايا الجن تتحدث عن كائنات من هذا القبيل، وهي تحاكي الأساطير من ناحية عرضها لإحداثيات فوق قدرات البشر، وشخصيات حقيقية مُنحت قوة خارقة شأنها في ذلك شأن الحكاية الشعبية، كما أن الزمن الذي تحدث عنه



عسل، إهداء الشاعر بالأم، قد ينري هواء النقد النفسي خصوصا وأن الأم تكرر كموتيف واضح في عدد من قصائد الديوان.

القصيدة القصيرة

معظم قصائد المجموعة قصائد قصيرة، وما طال منها ظل يحافظ على نوع من التقسيم والتصير على مستوى بناء القصيدة من مقاطع مرقمة أو منجمة بفواصل واضحة، وهذا مظهر بارز شديد الوضوح عند العناني، فهو لا يميل إلى القصيدة الطويلة بل يجد مجاله التعبيري في هذه الطريقة الخاطفة المكثفة التي تركّز على خيط واحد أو علامة واحدة ثم تنتهي بنهايتها. إنها قصيدة الموجة المبدوءة والمختومة بوضوح دون إطالة أو ثرثرة، وهذا لا يعني أن القصيدة الطويلة ليست خيارا شعريا ممكنا، ولكننا نشير هنا إلى الطريقة التعبيرية التي تحكم الشكل الشعري في تجربة العناني، وزياد كما أفهم قصيدته لا يفكر بطريقة تركيبية، وإنما هو كائن مقطعي — إن جاز التعبير — ينظم فكرته ورويته في فقرات ومقاطع أو قصائد قصيرة متتابعة.

قصيدة النثر

كذلك يلفتنا أن معظم قصائد الديوان من قصيدة النثر، وقليل منها انتمى للونز والموسيقى المنظمة. ويبدو أن القصائد الموزونة قصائد قديمة نسبيا حاول أن يضم حجم الديوان بها، وهي ليست قصائد سيئة ولكنها شقة ضمن وحدة الديوان كمثل ينتمي بعمومه إلى قصيدة النثر بصور وتجريبات متنوعة.

وتأخذ هذه القصيدة عند العناني شكل القصيدة الحرة التي تعتمد على التقسيم السطري، بمعنى أنها شديدة الشبه بقصيدة التنقيط من ناحية توزيع سطورها ولكنها تمتاز عنها بغياب الإيقاع المنظم، وهذا الشكل في أصله الغربي هو ما يعرف بالشعر الحر أي الشعر من الوزن ولكنه مشابه لشعر التنقيط «الموزون» من ناحية التقسيم والتنويع في شكل الأسطر. هذا هو الشكل الغالب عند زياد وهو أيضا شكل غلب على كثير من نماذج قصيدة النثر العربية أو ما وقع تحت هذه التسمية بالرغم من أنه نوع من سوء الفهم لقصيدة النثر في أصولها الفرنسية الأولى. الشكل الفرعي الآخر في هذه المجموعة يبدو شكلا تجريبيا يقرب منه الشاعر بهوده ودون ميالفة، ونمى الكتابة بصورة الفقرة وليس المسطر، وقد جرب العناني هذا الشكل في بضعة قصائد لكنه بدا قلقلًا إزاءه ربما خوفا من غلبة النثر على الشعر، وخشية من فحاجة الاستقبال لشعر مكتوب بالنثر. هذا الشكل تنوع أنه سيتوسع في المرحلة اللاحقة من تجربة العناني خصوصا مع تقدمه على طبيعة تمهيرية جديدة تتناسب مع هذه النثرية، وتؤكد الخطين مع قصيدة النثر المفقرة (نظام التفجير).

شمس قليلة لزياد العناني : البث عن قويدرة النثر المهادة

د. محمد عبيد الله *

هتوان المجموعة الشعرية السادسة لزياد العناني، أحد أبرز الأصوات الأميز والأحدث في سياق تطورات الشعر

(شمس قليلة)

العربي الراهن في الأنظمة الجديدة، ومع أن اسم زياد العناني ظهر بوضوح في عقد التسعينات إلا أنه لا يتظر حتى عام ٢٠٠٠ ليصدر عمله المميز: خزنة الأسف، وهو عمل يتوابع على جملة من السمات التعبيرية والأسلوبية التي دلت بوضوح على صوت فريد لشاعر مختلف، وقد تمكن في ذلك العمل من إعلان هوية خاصة جاءت في توقيت مناسبات حيث التجربة الشعرية العربية بعامة تعاني من حالة إرهاق جمالي بعدما وصلت حدود التجريب إلى أقصاها وبدا كما لو أن الشعر يتبدد ويهيل إلى ما يشبه التراجع والانسحاب. في زمن صعب مثل هذا يسعى العناني مع أصوات قليلة لا إلى مواصلة التجديد بحسب بل لمواجهة الفوضى والتسيب التي غدت السمة الملاحقة للقراء والشعراء قبل النقاد والباحثين على المنهج الجديد.

حذقه الشاعر بعد أن لاحظ أن معظم محتوى الديوان من هذا النوع. ويهدي زياد عمله إلى الأم باسمها الفعلي، «إلى غزيل السواجر أمي...»، هي جدها حين لم

وهي الفترة من ٢٠٠٠-٢٠٠٦ ظهرت المجموعات الست للشاعر: خزنة الأسف، في إله دائما وأرسم الصور، كمان طويلة الأجل، مرض بطول البال، تسمية الدموع، وأخيرا: شمس قليلة. وهذا المظهر الكمي المتسارع يلفتنا إلى هذه التجربة المتدفقة التي تجعل من صاحبها واحدا من أوسع الشعراء إنتاجا في العقد الأخير. وإذا ما أضفنا تموزه الجمالي إلى الإنتاج الكمي فسنستطيع أن نقي تجربته وأن نتحدث عنها جهارا نهارا، فنحن لا نتحدث عن شاعر جديد كتب بضعة قصائد وإنما عن شاعر معترف له إنتاج واسع يوازي إنتاج بعض الشعراء على مدار حياتهم الشعرية. وإذا كان الشعر من ناحية أخرى «دعواء أكثر منه كماء»، فإن المسألة التوجيهية في رأينا متوافرة وواضحة دون ريب أو تردد في دواوين زياد العناني، وما تزال مفتوحة أيضا على الاحتمالات.

يدلنا الفهرس على ثلاثة وأربعين عنوانا، (مستقاس عنوان: «قصائد» فليس هناك ما يقابله في المحتوى الفعلي وربما كان عنوانا عاما لجملة القصائد القصيرة التي وردت في القسم الأول من الديوان، ولكن



القصة اليومية والواقعية:

من يعرف تجربة المنائي فقد علم
أن لقصيدة بلاغة خاصة هي البحث
عن المعنى، فقد انتهى إلى أن التجريب
هي القصيدة الإبداعية منهج إلى الشكل
حتى حدود الإزعاج وكان الشاعر كل
محض يتطور بألماب شكلية معزولة عن
زمانها، زاد تميز التجريب على تطوير
روايته وتعبيره، «لا تطوير للمنى يمكن
للقصيدة أن تقولها، وحاول أن يتجاوز
الطرية السقيمة القصيدة الشارابية
لنمرها، لصالح قصيدة جديدة تجرب
الإجراة على معنى وعرضين كثيرا ما
تجنبتها القصيدة المحلية والمعاصرة، وإذا
كان المحتوى التقاصيلي واليهوي ليس
جديدا فإن ما عند زياد شىء مختلف عن
ماوف قصيدة الترابين بسبعها التصويرية
أو انتقاصية، لا يعد الشاعر مشكلة
في مواجهة موضوعات أخرى ثابتة من
القصيدة العربية، من حقوى اجتماع
وسياسى أو متصل بالمسؤول والثقافة
الاجتماعية، هو غالبا ما يتناول مثل هذه
المحاور بلغة نقدية أو هجائية تنقص
مساندة الواقع والمعب على تناقضا
وأزمانا، شعر عند زياد يمكن أن يواجه
أشئ صغرى أو كبيراً، ومن هذه
الناحية ضمير ديوانه قصائد كثيرة ذات
طبيعة واقعية اجتماعية وسياسية وثقافية
متعددة: الحرية والثقف سياسة وجنسا
مسؤول حياة، جريمة الشرف، تمرد المرأة
على واقعها... فقد أسطلة والحياة الخيرية،
العائلة الشرقية، التطور المشوه للمدينة وما
تخبئ من تناقضات... تتناول هذه القضايا
ليس شابا ضمن قصيدة أخرى، خصوصا
في شكلها الثابت الذي أوغل في التعميق
التصويري فصارت الصورة بلا معنى نظرا
للتعديت المبالغ فيه وليس بالنظر إلى عمقها
فلسفيا.

يجترئ الفنان على التحقير الجيومي والاجتماعي وعلى الماتى الجاهل يسيطر منها ويهيمها بطريقة الحادة، يدفع إلى دامة دسمه من الحوف والاسكوت، به رفضه السطور والخيال لتأخذ القصيدة صورة من صور التعريض الإيجابي لإعادة موعمة الواقع وتامله ونقدته وتفكيك البيات الاستبداد والمقمع وتنفذ السلوك البات الخشيتن خلف ظهر خادم للتمنية. وهذا المعنى الذى يظهر إلى تميز الفنان في تأوله أحد خيارات إنقاذ الشعر من انتصارها التصويرى السريالي، الواقعية إلى بروج النقد والحكاية المسافة من والأسيرة إلى مقترح جمالي تقدمه قصائد هذا الشاعر الملمار.

وإذا كانت هذه الماددات الطبيعية الواقعية تعد الشعر مجرداً إلى وظائف غائبة، فإنها تستلزم مهادنة تارة في شعرتها، إنها مادة ثرية فيها تركيز موضوعي وفيها شخصيات واقعية أو مختلجة وفي تبصير مفعولة على السريديات الاجتماعية الكبرى، فيها تزييف المسألة بالظهر السريدي، والزباب والواضحة، وفي الدنوا:

فهذه مظهر يتوضح بوجود الشريعة ذات
الخصائص المصالح للمسلم والمضرع سواء
كانت متعلقة بغيره أو متعلقة بغيره كما
في: **الحدود:** عذوبة في الصمت الأول،
والحدود: الحزن. وبشيء، وهناك
أن تكون الشريعة فيه من شخصيات
معرفة السوء وأصدقاء مثل عنهم زياد
بشرية مباشرة وليس مجرد إداة عن بعد،
كما في الصمت بأشياء. والنتي من
شخصيات ما يروق له وما يلتقي مع
طريقته في التقاط التمرير الشرعي ذي
المصلحة الطبيعية الواقعية. أما السريات الكبرى
فأشياء: فسيمة الطاعة، وقصيدة
شرف وشرفي وقصيدة شمس قبل التي
تحتل البديان أسماء، هي تمثل
أساساً لعددية العزوبة الممارسة من
شخصية نظام الموانع العربي
المتأخر عن أهله مأمولة وواقع
الجزيرة والقمع وغيب الحريات وهما
الجزء...

يمكن القول بأن قسم العناني يستهينها الأهمية المطلوبة فقصده ترويض متدربين على مناهضة ذلك كغير المتدرب السائنة لذلك القصيدة وهي بطبيعة الحال مناهضة لأنفس قصيدة المتدربين، وخصوصاً القصيدة الصوتية كما سمعها مناد. وإذا كان العناني ينتقد المصنوعين (المتدربين) وليس معنى ذلك رفض الإبداع، وإنما فهم من ذلك بأنه عنصر الغائب في ظل هيمنة الزين الإبداعية، ونعني العنصر الدلالي أو الرؤيوي، عنصر العناني إذاً شئت استخدام الكلمة الوضع، بمعنى هيمنة العناني بسبب المعنى وضع المبدأ إلى الصمت يتوسع التامل ويتعمق التامل وتتسع الرؤية، بعض ما حاوله ابن في شمع القليلة وفي أعمال سابقة له يمكن يقترن من هذا التوضييف؛ فكيف التجريب بالمعنى؟ وفي حال امتك الضاعر جارة على خرق العناني السلك الإفلا في هذا الاختراق على الشكل الشعري؟ وبمعنى أن اختراق الأشكال نتيجة وليس مقدمة كما أنه ليس غاية بذاتها وإنما هو نتيجة لازم عن انقلاب المبادئ والدلالات وتحويلها... ورغم أن العناني اتفق القصيدة والتوصلوا وأتقن صيغها، وفي عمله الجديد بعض الدلائل من مراحل سابقة (في ظل نظام من مدى التصويت، أي من إغرائات محذرة وإسهامها في حساب كثافة المعنى، أما نقطة التوازن عنه فتعتمد بساطة في الاعتماد بالمعنى، ولذلك نددت على أن التجريب في هذه التجربة نددت على أن شك شكنا، وهذه مزية في نظرتنا وأولست مثلاً للشكل الشعري كما قد افترضنا، بل ليعاد الشكل وهواة الشعرية الفارقة.

تشبك قصيدة العناني مع الصفحة الزائفة، وفي أبنه زعمها وليست ابتكاراً وهذه مزية أخرى فيها، تمنحها دوراً عالياً من الحيوية والقدرة على التفاعل مع المتلقي، ولكن راضيتها لا تعني توافقها مع ما تطرحه أو تحدثت عنه، إنما من هذه القصيدة نقدية تهوي

واقعا وتسخر منه وتكشف عن مفارقاته لا تحاول أن تجعل بل تسعى إلى فهمه وأجراجه، وهذا يعني أنها ليست قصيدة علاقة أو ماهنة وربما هذا ما يؤدي بها إلى احتمالات التفتي والاستبعاد، إنها بهذا المعنى لا تصلح لتكون درسا للتلاميذ كي يتعلموا منه مكارم الأخلاق؟، إنها قصيدة مخيرة بمعنى من المعاني وسط عالم ممتلئ بالنماط والكتب والمباني والسلوكيات، والثقافي، وهنا تفقد على التوازيين خيلهم وتعيد التصديق في الواقع لتجوه وتكتنف أكاذيبه، إنها قصيدة تسبح ضد التاريخ ولذلك ستكون ضاعفها إلى حين مثل كل القصص المؤسسة والمتعددة التي لا تقبل التوافق مع الواقع المصطب أصلا والبارز، ومع ذلك فكثير من «الصوتيين» يمكنه أن يبالغ في ارتباطها وتوافقها مع لعبته، إذا كان هناك لغة ما يتقن بعض الشعراء قواعدها، فإنها قصيدة آزاد إبداع تلك القواعد وخلخلتها مع قليل من التجارب المألوفة من هذا النوع. غادرت قصيدة آزاد حياة الشعراء وقواعد الأدب المائلي لتقيم في منازل التمرد وتكسب حشرة شعوبها الحيوية المواجهة. فهي قصيدة مقاومة لواقع الأسن المهرج، إنها تعرف كيف تنقبض على المفارقات السكوت عنها هنا يفتنهم بها معمارا شعريا مبدعا لافتا.

في جانب آخر من هذه المجموعة يمكن ملاحظة طائفة السيرة الذاتية الواقعية، أي أنها أهداف للطريقة الذاتية الفنية السائدة أو المكمرة، يذكر الشاعر اسمه صراحة ويأتي:

لماذا يا زباد
فقت عمراتك ناقصة
لا بلادي في بلادك ولا صلاة
في مهابدك
وأتم ولا حياة قد تقترحها
وأنت العالم الدائم
لماذا
يا صاحب النعمة المألحة تعيش
وبأي عين تستظر إلى الدنيا
وقد خسرت
كل شيء

لا تخرج معك من قصيدة مبرية لـ
عنوان: عذرايات ناضجة، وهي على طوله
تأخذ بعيدا التقسيم المقطعي من خلال
إشارة القصيدة x x مع بساطة وأجر،
تتميز النجاسة بتلك المقاطع الظاهرية
في التعبير ولكنها بساطة معاملة بالمعنى
المكثف، مراجعة للحياة الشخصية تتحول
شعريا إلى محاكاة لحياة الكائن الإنساني
الوحيد المتكلم إلى أمه أخيرا هي صورة
انفداح وهجره فيقتل عن موطن وميل
تجربة زهاد الدناني الأرض ما حقت
من تميز لها، لم تصف بها، وللسونات
القائمة بها تتكلم أو تسمح لها أن تأخذ
موقعا المتقدم في مسيرة القصيدة العربية
الحديثة.

• كتاب وأكاديمي من الأردن

النفس وتغذي الروح وتطوع الجسد،
وتعد المتفرج بمعرفة لم يكن يدركها
قبل استقباله للمعرض، وإذا ما قبلنا
بهذه الثنائية نقد/ مسرح فإننا نضيف
عنصرًا ثالثًا لهذه العلاقة الاسنادية
المؤسسية لموضوع النقد المسرحي
المصحفي، ويقوم هذا «المصحفي» بدور
أساسي فهو بمثابة الرجل الثالث التي
تثبت البناء وتجعل قواعده متينة وأكثر
صلابة، وتحفظ له توازنه واتزانته.
ويشارك هذا العنصر مع سابقه في أنه
يعطي للنقد والمسرح فضاء آخر أرحب
وأوسع حيث يضيف إلى التلقين جمهورًا
آخر من القراء يحسن القراءة والكتابة
بلغة المسرح والنقد، خاصة وأن
المعرض المسرحي الجزائري كانت- في
أغلبها - باللهجة أو بالعامية بينما كان
النقد والتغطية الصحفية عبر الجرائد
باللغة العربية أو باللغة الفرنسية في
مقالات نقدية أو تقارير صحفية أو
أخبار إعلامية.

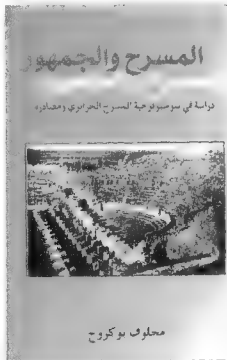
النقد المسرحي في الجزائر سؤال في المكون

د. محمد خريشي *

إن المقال النقدي يهدف إلى: « عرض
وتفسير وتحليل وتقييم الإنتاج الأدبي
والفني والعلمي، وذلك من أجل توعية
القارئ بأهمية الإنتاج ومساهمته على
اختيار ما يقرأ أو يشاهده أو يسمعه
من هذا الكم الهائل من الإنتاج الأدبي
والفني والعلمي الذي ينفق كل يوم سواء
على المستوى المحلي أو الدولي» (١).

و اسم الية هي هذا
المجال هي القراءة التي
هي بمثابة الرابط لذلك
الثالوث (نقد- مسرح-
صحافة): فالنقد قراءة
والمرح قراءة والصحافة
قراءة من جهة، ومن
جهة أخرى فالنقد كتابة،
والمرح كتابة، والصحافة
كتابة، وهكذا نجد أنفسنا
أمام حقل إجرائي معرفي
يدفعنا إلى التساؤل عن
أهم مستوى مباشر به هذا
البحث وما المنطق الفني
والجمالي الذي تنتمده
هالهما؟ وما المرجعية التي
نعمل عليها هي أي معنى
لتأسيس نقد مسرحي
مصحفي في الجزائر؟
وهل الموهبة التي أماننا
هي قراءة تلك العروض
المسرحية؟ أو أنها كتابة

أ- نقد - مسرح - صحافة إن الحديث عن النقد المسرحي الصحفي
في الجزائر حديث ثلاثي المضايف بمكوناته (نقد-مسرح-صحافة)،
وبمعطياته المعرفية، والوظيفية، ولعل الرابط بينها هو الاشتراك
في هذه المعطيات، فتكاد تجتمع حول حقل دلالي واحد هو الذبوع
والانتشار والإخبار والإيصال بين طرفين: مرسل ومتلق، وقد يكون
الضاروق الوحيد بينها هو الطريقة والوسيلة والأداة، أما الهدف فهو
الوصول بالمتلقي إلى درجة من الوعي والتضج والشمور بالمتعة والتسلية.



إن النقد والمسرح والصحافة أشكال
تعبيرية إخبارية تعتمد على الماينة
والملاحظة والشرح والتفسير والتحليل
تولد إحساسا بالجمال عند المتلقي.
إنها قراءة واعية للواقع بأنماط تعبيرية
متخصصة! تولد لدى المتلقي معرفة
بالعمل موضوع الحديث وإحساسا
بأهمية الجمال واللذة الفنية، ويقع
السؤال عن العلاقة الاسنادية المشكلة
لهذا المنوال، ويبدو أننا نولي أهمية
كبيرة للنقد ولهذا ذكرناه أولا؛ لأن الإبداع
يرتقي ويحلق بعيدا إن رافقه نقد يكشف
عن خصوصيته الجمالية والفنية، ويعتق
نقدراته التعبيرية وهو نوع من الممارسة
الإبداعية لا تقل أهمية عن المسرح الذي
قد يوجد قبل وجود النقد من خلال
تلك الممارسات الطقوسية للإنسان لما
وعى وجوده على هذه الأرض، وأراد أن
يعبر عن هذا الوجود بطريقة فنية تمتع

في هذا الوجود؛ فاستقاد الصحفي من المسرح بوصفه موضوعاً إعلامياً وفيرا، واستأد المسرح في الصحافة بوصفها نافذة للمعلومة وغنصراً مساعداً في نشر الخبر لدعوة الجمهور إلى حضور العرض الترويكي وأضحة انطلاقاً من تلك التطلعات الصحفية (خبر، تقرير، مقال) حول هذا العرض أو ذلك.

ومن ثم فقد كانت هذه الكتابات بمنزلة إرهابيات أولية لنقد واعد، إنها تلك البلية الأساس لصرح الدراسات اللاحقة حول المسرح الجزائري، وكانت بذلك المهابة الذي انطلق منه النقد المسرحي في الجزائر، بل أكثر من هذا فقد شكلت هذه التطلعات الرجم الذي نشأ فيه هذا النقد، ولا نجيب إن وجدنا أن النقاد المسرحيين في الجزائر كانوا في الأصل صحافيين تمرسوا على الكتابة الصحفية المسرحية باللغة العربية وبالذقة الفرنسية، واستطاعوا أن يقدموا قراءات مميزة لتلك العروض المسرحية التي قدمت هنا وهناك. إن أعلاماً، من أمثال أحمد شنيقي، وبوعالم رضائي، وبوزيان بن عاشور، ومحمد كالي وغيرهم كثير، استطاعت أن تكون مقترمة بالكتابة، التي أصبحت مرجعية أية كتابة نقدية حول المسرح الجزائري. وإذا كان الأمر كذلك، فلماذا سكنت أقلام أخرى ولم تستطع مواكبة الإنتاج المسرحي؟ لم يستمر هؤلاء النقاد لأنهم لم يرغبوا في ذلك ولم يكونوا مؤهلين السور: أما الذين توفروا لديهم هذا الإحساس المهرّف بهذا الفن، وتوفر لديهم المؤهل المعرفي والعلمي وحسب المسرح، فقد تمكنوا من تطوير الآراء النقدية عندهم، «و اللواتي أن التامل مع العمل الفني يتطلب الإناء بتاريخ الفن ونظريات النقد والتدقيق الفني ويعلم العمل، ولذلك أن النقد القشالم على المعرفة المسبقة بعناصر مختلفة يتكون منها العمل الفني تساعد على فهم خصائص العمل، وتمكن الناقد من أن يصدر أحكاماً مستنيرة عن العمل الفني الذي هو يصعد الحديث عنه، بدل ردود أفعال سريعة، والناقد الجيد هو ذلك الذي يستطيع أن يساعد الملقن على فهم الأفضل للعمل الفني» (٢) ولعل هذا ما يملئ ضمت بعض الكتابات حول المسرح في الصحف؛ فأصعابها لم يكونوا في الأصل مؤمنين برسالة

المقال النقدي يهدف إلى عرض وتفسير وتحليل وتقويم الإنتاج الأدبي والفني لتوعية القارئ بأهميته

فتيا خاصاً يمبر عن مضامين أوجدها هذا الواقع الجديد؛ وكان من هذه المضامين المؤسسة الإنتاجية وما يمتريها من صراع طبقي بين أرباب العمل والعمال، وكانت المزرعة النموذجية حقلاً دالياً للصراع حول من يملك الأرض ومن يخدمها، وأنتج هذا الوضع مسرحاً ثورياً وكتابة نقدية ثورية تبتد استقلال الإنسان لأخيه الإنسان.

ويبدو أن هذه القيمة الجمالية جعلت التغطية الصحفية لا تمنى بشكل العرض المسرحي بالقدر الذي تمنى بالمضمون، ولهاذا لم تعد أدبية النص المسرحي مصدر الغنا والاهتمام، بل إن أكثر العروض المسرحية كانت تكتب بلغة ركيكة أقرب إلى العامية منها إلى الفصحى، وكانت هذه الأدبية تموض باحتفالية العرض المسرحي والتعويل على النص الشعبي من شعر وأمثال وحكم، وسوروث شعبي على العموم. والتعويل كل التعويل على القدرة الإيحائية لهذا الموروث بحمولته الدلالية المتعددة.

؟ الهاماني / الناقد الهاماني:

إن ثنائية صحافي/ ناقد، ثنائية تحكم النقد المسرحي في الجزائر؛ إذ يجد الباحث نفسه والمثيق لهذا الأمر أمام سؤال محير عن العلاقة الرابطة بين عنصرَي هذه الثنائية، وهل أن كل صحافي مهتم بالمسرح هو ناقد مسرحي بالضرورة؟ أو هل كل ناقد مسرحي هو بالضرورة صحافي؟ عرفت التجربة الجزائرية في مجال الصحافة والمسرح هذه العلاقة الحميمة للارتباط الوثيق بين رجال الصحافة والمسرح، فكل يحول على الكلمة ودورها في إيصال الفكرة إلى الملقن، وكل يحمل رسالة

أخرى لهذه العروض وعينها؟ أو أنها شرارة من أجلها أو من أجل الجمهور؟ أو أنها كتابة بهذه العروض ولها؟ أو أنها كتابة للجمهور؟ أو من أجل الجمهور؟ أو أنها تختص بنوع من القراء شفوئين بهذا التعبير الفني لوعي بالذات وبالواقع وبالحيث.

و نحن، إذ نتعامل مع هذا النوع من الإبداع بصورتيه (مسرح ونقد) في الصحف الجزائرية، فإننا نتعامل عن موقع الصحفية في عملنا هذا؟ وإذا كانت في موقعها الأول نشرة إخبارية متعددة المواضيع والمضامين والأبواب والأعمدة، فإننا نقرب منها بوصفها وثيقة نقدية قديمة قراءات متنوعة في الطرح من تلك العروض المسرحية الخدمية هنا وهناك في المسارح الجزائرية، وفي المهرجانات السنوية الوطنية منها والإقليمية والدولية.

رصدت الصحف لنا ذلك التطور الفني والجمالي للمسرح الجزائري، وكشفت لنا عن تحولات المجتمع الجزائري من خلال تطلعاتها لتلك العروض، التي وأكبت تلك التحولات؛ ومن ثم يمكن تصنيف هذه العلاقة بين المسرح والنقد والصحافة في إطار زمني تاريخي تطوري منذ الاستقلال إلى الآن، تتحضر الشورة التحريرية ويحضر ذلك المد المرجعي لجزائر التاريخ، ويحضر الاستقلال، ويكون التسيير الذاتي للمؤسسات، وتحصل الثورات الثلاث (الاقتصادية، الزراعية، الثقافية)، ويصبح الطب المجاني ويعبرقراطية التعليم والاشتراكية والأرض لمن يخدمها فيما جمالية تمنى بها التصوص المسرحية، ويكشف عنها النقد وتهم الصحافة بها، وكل ينادي بضرورة أن يلتزم الفن والأدب بهذه القيم.

وحكم التوجه الأيديولوجي في هذه الفترة الزمنية كل ممارسة إبداعية سواء كانت مسرحاً أو نقداً أو صحافة، ومن ثم سمت الكتابة الصحفية حول العروض المسرحية تنشد هذا المرس الجمالي المرتبط بشعارات تلك الحقبة الزمنية حيث طغى الخطاب الأيديولوجي على كل خطاب، خاصة وأن التوجه كان اشتراكياً، فأوجد أدوات إبداعية خاصة به، وكان الالتزام في الفن سمة إبداعية وقيمة نقدية تتبناها النقد المسرحي في الصحف الجزائرية مما أوجد مجمعا

النقد الأكاديمي على وجه الخصوص، بل كانت هناك قطعية بين الطرفين فالنقمة المسرحية بركته، وانزوى الأكاديمي في صرحه وكل طرف يشعر بضرورة التوجه نحو الثاني.

إن افتتاح معهد «برج الكيفان» للفنون المسرحية كان الحدث المهم في وجود إرادة من جميع الأطراف للاهتمام بالمسرح دراسة وببساطة، وأصبح المسرح ليس ممارسة على خشبة وإنما أصبح علما ومعرفة وممارسة.

وكان الحدث الأبرز هو افتتاح قسم «النقد والأدب التمثيلي» بجامعة وهران بعد مطارحات عديدة استقر أن يفتح بهذا الاسم، وهو تركيب لغوي في حد ذاته مشكلة إذ إن القائمين على التعليم لم يجدوا مبررا لفتح قسم للمسرح بمعهد اللغة العربية وآدابها، فتعايوا بهذا الاختيار، وأصبح في التداول والدارج تحت هذا القسم بقسم المسرح في المعاملات الرسمية فهو قسم النقد والأدب التمثيلي ولم تعد مشكلة التسمية مطروحة. ولما عرفت الجامعة الهيكلية الأخيرة بنظام الكليات أنشأت كلية الآداب واللغات والفنون، وانضوى هذا التخصص تحت اسم قسم الفنون الدرامية وحل الإشكال.

وعلى الرغم من هذا كله يبقى السؤال لماذا لم تعرف الجزائر صرحا خاصا بالمسرح أو التمثيل على غرار بعض البلدان العربية كمصر بمعهد المزيق «المعهد العالي للتمثيل» وسورية كذلك بالمعهد العالي للتمثيل، والذي بدأت الدراما العربية السورية تنجي ثماره؟

ليس محيرا أن تمتد التجربة المسرحية في الجزائر إلى العشريينات من القرن الماضي ولا تجد لها طريقا إلى الجامعة الجزائرية إلا في وقت متأخر ولا يكلف الأكاديمي نفسه عناء البحث في هذه التجربة المبهمة إلا عبر جهود فردية دفعتها مجموعة من الحوافز لاختيار المسرح الجزائري موضوعا للبحث والدراسة، وخاصة عند طلاب الدراسات العليا الجزائريين في الخارج من أمثال رشيد بوشعير ونصر الدين صبيان وأحمد جكاني... هي الثمانيات من القرن الماضي.

وواجهت الدراسات الأكاديمية المهمة بالمسرح الجزائري مشكلة في بداية

إن مؤلف الكتاب رجل ممارس للمسرح وأكاديمي مشغول بالمسرح وعليه، وكان أحد المدبرين للمسرح الوطني فمكته ذلك من الاطلاع على خبايا المسرح الجزائري مما جعل هذا الكتاب من أهم مصادر الكتابة حول المسرح الجزائري وحول المسرح والصحافة، وهو مبن لا ينضب من المعارف: لأن المؤلف قدم نقدا ثوبتها مهما للنقطة الإعلامية للمسرح في الجرائد اليومية.

٢- النقد الرسمي الأكاديمي.

تراود الباحث في المسرح الجزائري مجموعة من الأسئلة التي تبحث في جوهر التجربة المسرحية الجزائرية، ويوجد هذا الدارس نفسه مشدودا إلى متتالية من السؤال عن علاقة النقد المسرحي في الجزائر بالدراسات الأكاديمية والبحوث الجامعية؟ ثم ألم يكن هذا التوجه - في بدايته - نوعا من الترف العلمي؟ ولماذا نشأ المسرح في الجزائر بتجارب فردية بدما بياشطرزي ومسروا بولد عبد الرحمن كاي ووصولا إلى عبد القادر علولة وزيان شريف عباد... آخرين؟ ارتبط هذا الوجود بالخشبة ولم يقتصر المسرح صرح الجامعة إلا في السنوات الأخيرة من القرن العشرين وانتظر طويلا، ولولا بعض الجهود الفردية الجريئة، التي أخذت على عاتقها دراسة المسرح الجزائري وتتبع تطوره التاريخي والاهتمام بآلياته وبرجاله، لما أمكن وجود بحوث أكاديمية الآن تهتم بالتجربة المسرحية الجزائرية.

ويشكي المبدعون كثيرا من غياب النقد المسرحي على عمومه، وغياب

المسرح، في حين أن الذين ذكرنا من قبل استطاعوا أن يقدموا لنا مصنفات مهمة في المسرح الجزائري.

كانت لغة التعليقات للعرض المسرحية لغة راقية، في حين كانت النصوص المسرحية تكتب بلغة عامية ودارجة، ويقودنا هذا التوجه إلى الحديث عن قضية مهمة تتعلق بالمسرح الجزائري وهي أزمة النص وأزمة الابتكار والإبداع. فهل يعيش المسرح الجزائري أزمة؟ وإذا كان الأمر كذلك، فهل هي أزمة إبداع أم هي أزمة نقدا تؤكد الكثير من المقابلات التي أجريت مع مسرحيين غائب نقد مسرحي مصغي متخصص في الجزائر، ويرى هؤلاء أن كل ما كتب في الصحف والجرائد لا يرقى إلى مستوى النقد وما هو في الواقع إلا انطباعات أولية وتعليقات سطحية لا تؤسس نقدا يتناول العملية الإبداعية المسرحية في عمقها التيميري، إنها كتابات تمنى بالقشور فهي لا تلمس ولا تقني من جوع.

إن من أهم المصنفات في مجال الصحافة والمسرح في الجزائر هو كتاب «الصحافة والمسرح، دراسة في التغطية الإعلامية للمسرح المسرحي» لخوف بكورح من طبع المؤسسة الوطنية للفنون الطبعية، الجزائر ٢٠٠٢. اشتمل الكتاب على دراسة مهمة للموضوع المبالغ وتتبع دقيق للمناوئين الصحفيين في تغطياتهم الإعلامية للعرض المسرحية. جاء في الوجه الخلفي للغلاف ما يلي: «نظرا لزيادة اهتمام الجمهور بالإقبال على الأعمال الفنية، فقد اهتمت الصحف بتخصص أركان للنشاط الفني، وتحليل الأعمال الفنية وتقويمها سواء من خلال المعايير والأسس الأكاديمية، أو من خلال التغطية الإعلامية، التي تساهم في إرشاد جمهور المتقنين وتوجيههم في اتخاذ قرارات الانتقاء والتعرض للأعمال الفنية؛ ذلك أن مخاطبة المشاهد من الأمور الحساسة التي يجب الإعداد لها بهدف تزويده بوسائل المعرفة والثقافة الفنية لإدراك القيم الجمالية المختلفة الأشكال الفنية التي تزدهر تطورا مع تطور الزمن. تهتم هذه الدراسة بالتغطية الإعلامية لنشاط المسرح الوطني الجزائري، وذلك انطلاقا من الدور الذي تقوم به الصحافة بوصفها عكس الرسالة المسرحية ووصفها أيضا عاملا فعالا في تنشيط الحركة المسرحية».



يشكي المبدعون كثيرا من غياب النقد المسرحي على عمومه، وغياب النقد الأكاديمي على وجه الخصوص

الأغنيات الساخرة، واستخدم المواقف الهزلية، واعتمد على لوانم مشهدية كالديكور والملابس.

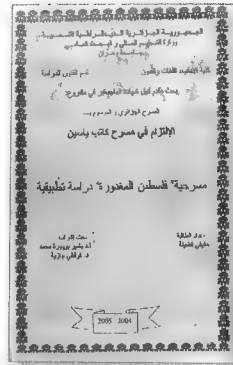
وكانت تجربة قسنطيني مميزة خاصة في مسرحيته «دعقلان» جنون بويرمة، اللذين ترمضتا للحالة السياسية في الجزائر، وقد وظف المشاهد الهزلية كما اعتنى بالتقاليد الشعبية. ولم يكتف بهذا بل جرب عن طريق ترجمة بعض المسرحيات العالمية.

وكان هناك توجه آخر شجع المسرح المكتوب بالصحنى ودعا إليه خاصة أن المجتمع تغير مستواه الثقافي بفعل جهود جمعية العلماء المسلمين، فالف محمد العيد آل خليفة مسرحية «بلال بن رباح» سنة ١٩٢٨، وبعده أحمد توفيق المدني بمسرحية حنبل ١٩٤٨، وعبد الرحمن الجيلالي بمسرحية «المولد».

وأسس أحمد رضا حوحو فرقة الزهر القسنطيني سنة ١٩٤٩، ومحمد الطاهر فضلاء فرقة «هواة المسرح العربي»، واستمر التجريب في العهد الاستعماري وشهدت أعمالاً مميزة كتلك التي كتبها كاتب ياسين منها البطة المطوقة وغيرها.

وأما بعد الاستقلال فقد عرفت الجزائر تجارب عديدة راقت المسيرة مسيرة بناء الجزائر، وتكفلت السلطات المعنية بهذه القطاع الحيوي وأولته عناية بحسب ما تقتضيه الظروف. وتفتح رجال المسرح الجزائري على الثقافات الغربية في إطار البحث عن هوية لهذا المسرح عن طريق إنتاج تجربة جزائرية تستفيد من الترجمة والاقتراس وتوظف الموروث الثقافي وتستثمر مختلف الأشكال التعبيرية القصصية والشعبية.

وجذبت العروض إليها جمهوراً يرتاد المسارح، وتكونت لدى هذا الجمهور التلقائي ملكة مكنته من التفاعل مع هذه العروض تقاعلاً منتجاً حقيقياً. وهذا الناقد المسرحي الذي يتبع ما يقدم على خشبات المسارح وصلات العروض العامة، وفتحت الجرائد والمصحف والمجلات صفحتها لهذا النقد مما أعطى الحركة المسرحية في الجزائر وأمدتها بالكثير من عناصر الطاقة المتجددة التي جعلتها تستمر وتتواصل. وعرف المسرح



الأمر تتلاق بالمسافة التي كانت تفصل بين هؤلاء الباحثين وهذه التجربة التي لم يتلقوا عنها شيئاً هي تكوينهم السابق، وكان توجههم هذا منزلة المناصرة والتوجه نحو المجهول، فتسلحهم نوع من العلمية والخوف من أرض لا يعرفون تضاريسها. ولذا احتاج هذا الفريق من الباحثين إلى أكثر من الجرأة والشجاعة.

ورحلة الألف ميل تبدأ بخطوة إلى عالم المسرح الجزائري الذي كان في أغلبه مسرحيات شفوية لم تدون، وهم كان العمل مضنياً. فتم الاتصال برجال المسرح كرجل عبد الرحمن كاكبي ومصطفى كاتب وغيرهم كثير، وجمعت تلك الأعمال والعروض والنصوص التي كان بعضها في حال مزية، ووظفت رواية الأخبار والرحلات والجمع والتشوين والنسخ أدوات إجرائية للوصول إلى المدونة المسرحية الجزائرية، وواجهت الرعيل الأول من الأكاديميين صعوبات جمة في إنجاز معلوم فهم يؤسسه ويؤصلون للمسرح الجزائري.

كان المنهج التاريخي فضلاً في هذه الدراسات وهم كان ملتبساً ومسانداً للباحثين الذين كان عليهم تتبع هذه التجربة المسرحية في حقبة زمنية طويلة تستمر لسنوات لمعرفة التطور الطبيعي للحركة المسرحية في الجزائر، ثم ظهرت دراسات أكاديمية استنفادت كثيراً من المناهج النقدية الغربية ومن مصادر المسرح العالمي، وتجارب رجال هذا المسرح، واستطاعت أن تنقل البحث إلى أفاق رحبة بما توفر لها من إمكانيات علمية ومعرفية، ومنهجية لدى القائمين عليها فاستعملوا أدوات إجرائية خاصة بقرارة هذا المسرح.

٤- المسرح الجزائري والتمهيد

تشعب دراسات كثيرة إلى أن المسرح الجزائري قائم على التجريب منذ أن وجد، وهذا ما مكّنه من التجدد والتطور، مما سهل عملية تصنيف هذا

الفن بحسب هذه التجارب إلى مراحل زمنية متعاقبة ومتداخلة في الوقت نفسه. (٢)

ولعل أول مرحلة هي مرحلة ما بعد زيارة جورج أبيض إلى الاستقلال، حيث جرب الجزائريون المسرح وسعدوا إلى تشكيل مسرح كلاسيكي، وأنشأت الفرق المسرحية كجمعية الآداب والتمثيل العربي التي قدمت ثلاث مسرحيات خلال أربع سنوات، وتوالت التجارب المسرحية. هنا وهناك، ساعية إلى تعميق الممارسة المسرحية ليصبح التجريب المسرحي أكثر نضجاً.

ولكنما تعطلت تجربة أو توقفت ظهرت تجربة أخرى مستفيدة مما سبقها ساعية إلى استثمار عناصره وتوظيف أشكال تعبيرية جديدة تناسب المرحلة الزمنية، وكانت اللغة العربية الفصحى أداة فنية لتأكيد التمايز اللغوي عن المستعمر، وأسهم هذا الوجود اللغوي في إضفاء خصوصية مسرحية جزائرية تمكن من تمرير الخطاب المرغوب فيه.

وظهرت تجربة أخرى مع المسرح الشعبي الذي يستثمر الموروث الشعبي والأشكال الاحتفالية، وأصبحت العروض تقدم بالعامية كتجربة «علالو» الذي وظف ججاء في المدينة واستعمل لغة شعبية مبسطة، وضمن النص بعض



الجزائري الحديث؛ ما قبل الاستقلال، ما بعد الاستقلال، حقبة العشرينيات؛ السبعينيات، الثمانينات، التسعينيات، ثم ما بعد الألفين.

إن المتنبع للدراسات حول المسرح الجزائري يحار لتساهاها إلى درجة التكرار، ولعل مرد ذلك إلى اعتمادها المصادر والمراجع نفسها، ويحار أيضا تغلب النهج التاريخي في أغلب هذه المعالجات حتى وإن اختلفت الموضوعات وزاوية الرؤية، ويرجع هذا إلى أن أغلب الباحثين ظلوا أسيري تلك المعارف والمقدمات والنتائج المتوصل إليها. إن مثالية السقراطية لتلك البحوث الخاصة بالمسرح الجزائري تؤكد هذا الزعم، وفلما نجد دراسة استطاعت أن تتجاوز ما أنتج قبلها من دراسات بل أكثر من ذلك قد تلحظ نوعا من التثاقير غير المرير بما سبق، أو قد يوهننا الدارس بأنه أتى بما لم يستطعه الأوائل ثم إن نقشت في ما قدم وجدته قد كرر من حيث لا يتحسب.

يستوي موضوع الهوية في المسرح الباحث ويجعله الشغل الشاغل لكائي، وهذا موضوع مهم وشيق، ولكن قد يكون التجريب لغاية فنية إلهودي المسرح رسالته من دون الحديث عن مسألة الهوية التي قد تتجلى في مظاهر شتى، فهل كان كائي يمارس التجريب للوصول إلى مسرح جزائري في الهوية، أو أنه كان يقوم بذلك للوصول للمسرح إلى تعبيرية أخرى تزيد في قدرته على الانتشار وكسب جمهور عريض؟ زعم أن كائي كان يبحث عن خصوصية تجعل الجمهور يقبل على العرض الذي يقدم فرجة واحتفالاً ومتعة ويحمل رسالة إنسانية.

ومسورية وليان وتونس والجزائر وغيرها من البلدان. وعد التجريب في المسرح ثورة في المضامين والأساليب وفي المجالات التقنية من سينوغرافيا وإضاءة وديكور بما في ذلك حتى الممثل والنص.

لا يتعلق الأمر بقلة هذه الدراسات أو عديمها في المكتبة بل هو متعلق بمدى فعالية النقد المسرحي في الجزائر، ومدى تتبع هذا النقد للعرض المسرحية والتجارب التي تمارس هنا وهناك. وأن يتجاوز هذا النقد تلك الانطباعات الأولية، التي يقبدها في تقطيع صحيفة أو عرض بانورامي، لنصل إلى فراءة مميزة يتجدد النص معها، ولو أن هذا البحث جمل من تلك النواحي السعي وراء فعالية في فراءة التجريب في المسرح الجزائري، لأمكن له أن يلامس جوهر المشكل لتأخر النقد المسرحي عن مجاراة العروض، وأمكن وجود أكثر من ناقد متخصص في هذا المجال الجوي.

وما يؤكد هذا الزعم أن هذا الباحث لم يستطع الخروج عن ما سطره الدارسون السابقون من تاريخ للمسرح الذي ليس هو مسار التجريب بالضرورة؛ لأن الحديث عن التجريب قد يسقط الكثير من العروض التي لم تستطع تجاوز التكرار والتقليد، ولم ترسم لنفسها خطا فنيا خاصا بها، ومن ثم ليس بالضرورة أن نسهر في مسار تاريخي ونتبع كل ما قدم من عروض في المسرح الجزائري على أنها تجريب، إلا إذا كنا نقصد به كل ممارسة مسرحية أو عرض يعتمد على نص وممثلين وديكور. يجب أن يتوفر في كل هذا تلك الرؤية الفنية التي تنظر إلى التجريب أنه توجه فكري وفني يطرأ هذه الفعالية في الإبداع. وما يؤكد هذا الزعم أيضا أن الباحث في هذا الجانب من البحث بقي أسير تلك البحوث التي سبقتها وبالأخص دراسة العيد مهران الموسومة بـ «أدب المسرحية العربية في الجزائر»- نشاته وتطورته في حين يغيب عن مكتبة البحث بعض الدراسات الأكاديمية التي نوقشت في سورية لجزائريين كدراسة نصر الدين صبيان حول اتجاهات المسرح العربي في الجزائر التي كانت من أولى البحوث التي صنفت المسرح الجزائري وفق اتجاهات مزاجية في ذلك التقسيم المرحلي الذي اعتمدته مؤرخو الأدب الجزائري اعتمادا على المراحل التاريخية لنشأة المجتمع

الجزائري إخفاقات وخيبة أمل، وعرف أيضا الكثير من النجاحات فنتالت الكثير من العروض مسرحية جديدة، ونذكر هاهنا على سبيل المثال لا الحصر مسارح وهران وسيدي بلميام وبياتة وعناية وفسنطينة، وأسهمت مدينة مستغانم بالشبه الكثير بما قدمه عميد المسرح الجزائري ولد عبد الرحمن كائي من مسرحيات، وبذلك الإضافة النوعية التي قدمها مهرجان مسرح الهواة الذي يقدر مرة كل سنة وما زال متواصلا إلى يومنا هذا.

إن التجريب سمة مميزة للمسرح الجزائري، وهو أن يقوم بتجربة ويؤسس لها حتى يخوض في تجربة أخرى في شكل احترافي مميز فيفتح المسرح على آفاق رحبة بتوظيف الكلمة الدالة والحركة المناسبة واختيار التعبير الجسدي المناسب للمضمون الفكري للنص المسرحي بقدرته على تقمص الدور والعيش معه في توافق تام يقنع الجمهور الحاضر للعرض.

سنركز على بعض الأعمال التي عرف اصحابها المسرح الجزائري في التدرج وفي الدراسات العليا. ومن هذه الرسائل «التجريب في المسرح الجزائري» بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير ضمن مشروع المسرح الجزائري من إعداد الطالب زويعة عباد وبإشراف الأستاذ الدكتور محمد بشير بوجيرة وبمساعدة الدكتورة فرقاني جازية للجنة الجامعية ٢٠٠٢/٢٠٠٤.

سنركز على بعض الأعمال التي عرف اصحابها المسرح الجزائري في التدرج وفي الدراسات العليا. ومن هذه الرسائل «التجريب في المسرح الجزائري» بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير ضمن مشروع المسرح الجزائري من إعداد الطالب زويعة عباد وبإشراف الأستاذ الدكتور محمد بشير بوجيرة وبمساعدة الدكتورة فرقاني جازية للجنة الجامعية ٢٠٠٢/٢٠٠٤.

جاء البحث في مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول، اهتمت المقدمة بتقديم تصور عام للبحث بالوقوف عند التجريب في المسرح في الوطن العربي الذي حدثته مع نهاية الخمسينيات ونهاية الستينات من القرن الماضي لما توفر لها ما يفضيها إلى ممارسة التجريب في الكتابة والإنتاج والإخراج وفي الوسائل التقنية بفعل الاحتكاك بالتجارب الغربية لتفادي التكرار والتقليد، ومن التجريب حتى النوايل المسرحية العربية خاصة بعد تخرج مجموعة من المخرجين العرب من معاهد التمثيل المتخصصة في مصر

* كاتب من الجزائر

(١) لاروق أبو زيد، في الكتابة الصحفية: ١٧، القاهرة دار الشؤون للطباعة والنشر ١٩٨١

(٢) الصحلة ولسر ٧٣

(٣) انظر اتجاهات للمسرح العربي في الجزائر: نصر الدين صبيان، مخطوط ماستر، كلية الآداب جامعة دمشق و «أدب المسرح الجديد» م. م. مخطوط ماستر - جامعة القاهرة ١٩٨٨

لقد

دير ورق. . السيرة السرية للتبشير!!

حد الصحراء...

وعلى السيف المحاذي للرمل، ينثر الروائي محمد رفيع قراءته للمكان والناس هناك، في قرية أسماها دير ورق، صارت هي البطل الفعلي لعمله الروائي الأول، بعد أن كنا عرفناه باحثاً حقيقياً في المخطوطات القديمة، وقد كتب عن عمان ثلاثة كتب تحت عنوان «ذاكرة المدينة»، مؤرخاً للمكان بحثياً، لكنه هنا في رواية «دير ورق» يؤرخ له إبداعياً.

محمد رفيع في روايته هذه يعيد رسم خارطة المواقع والأمكنة مرجعاً إياها إلى سيرتها الأولى، مشرحاً كينونتها التي ابتدأت بها، حيث أن لكل مكان قصته الخاصة به والمرتبطة عضوياً بأسباب تسميته، وتداعيات التغيرات التي طرأت عليه حتى استقر على اسمه الأخيرة، فكانت هذه لعبة الروائي في تفسيره لسرده قصة الدير والتلال والرجوم والأودية والغابات والمدن والقرى.

وهو أيضاً يكشف أوراها غير منشورة من سيرة التبشير الديني، السرية، إبان نهاية الحقبة العثمانية في المنطقة العربية. وهو يعاينها بوعي، وبنظرة مدركة لكل أبعادها، حيث أنه يحللها على السنته شخصوه، منحصراً في النهاية إلى قناعة راسخة بأن هذا الشرق توجد فيه أعراف وتقاليده وروابط، هي مختلفة في نواحيها وتجلياتها عن ذلك الغرب الذي انطلقت منه تلك الحركات التبشيرية. وقد استطاع، الروائي، أن يوصل هذه الفكرة من خلال التطور الثقافي لشخصيات الرواية، وبما يتوافق مع الخط الدرامي لسير الحكاية، وبذلك فإنه تمكن من التركيز على أنه يوجد في هذه الأرض التي جاورت الدعوة النقية لرسالة المسيح، أشياء أقوى من خلافت الدين والطوائف، وفيها، كذلك، أسباب محبة وتوافق أعمق من بذور الجهل والتخلف التي أراد الغرب أن يصورها، ويهونها، في محاولة لتسويغ أسباب بعثاتهم التبشيرية آنذاك.

إن الروائي هنا يقرأ ويحلل، ويربط المواضيع بعضها ببعض، ليعيد نسج سير قبائل، وتواريخ أمكنة عايشتهم ومايشوها وتغيرت، كما أنهم أيضاً تغيروا معها، وفي ذات السياق يشير إلى مدى انعكاس شبكة العلاقات الدولية، والمصالح السياسية، والتحيزات الدينية، على هذه البقعة من الشرق، وما الحصن والسلط ومنجرة الأجزاء ومزجاً يدلل على ما كان يحدث في حواضر وأمكنة أخرى في العالم العربي.

ولا بد عند قراءة رواية مثل رواية «دير ورق» لمحمد رفيع من التأمل بعمق لتلك الحالة، ولجنود استخدام الدين والتبشير به منذ مئات السنين ليكون مدخلا لوضع اليد، ونثر بذور الشقاق في المنطقة التي عايشوها، ولعل هذه الفترة الحاضرة التي نشهد فيها صوراً مختلفة، تحمل في طياتها ذات السياقات القديمة التي تحاول جعل الدين هو الدخيل لإعادة رسم الخارطة المعاصرة، وفرض صورة هي أبعد ما تكون عن الحالة الموجودة على أرض الواقع، بين الناس، الذين توجد لديهم روابط وعلاقات هي أعمق، وأشدّ قريراً من تداعيات الشقاق التي يراد تسويقها من خلال أقنعة الدين. وليس من الصعب وضع الأمثلة الدامغة على هذه الحالة، وبالأحداث والأسماء الصريحة أيضاً!!

في عوالم خيثة بحثاً عن قوة الخشب والحرية والانوثة في فيزياء الجسد الانثوي، تقترح له طقوساً ونداءات وأخطاءً نبيلة، وتحمل من أجل طقوسها تلك روحاً بأسلة تفترض كتاباً هذه الفيزياء الشعرية، ليس بوصفها كتاباً ذاتوية خالصة، أو محاولة في تدوين خطاب الطبيعة، قدر ما تجعل كتابتها / مفامرتها وعداً وسعيًا باتجاه نوع متعال من الاخصاب الروحي / الشعري الذي تكتمل عنده شؤونها / متنها، وربما تجعل لعبتها في هذه الكتابة نصاً شعرياً قيد التمرد أو قيد الفلق النبيل! انوثتها في الكتابة / المفامرة مزيج من اللذة والاشتمال وكل ما يجعل الدخول الانثوي ضاحكاً بالأصوات والنداءات والتفاصيل المتوهجة، ووعيتها العميق بهذه الانوثة هو خلاصة روح لجوجة استمارت اشتمالاتها من تاريخ نساء متوهجات واستثنائيات، وربما أصبح هو مسبارها الداخلي في اكتشاف الاشياء وتلمس روحها (الجوانية) المتمرتدة / النافرة وجوهرها في الانوثة / القلق / اللذة المريبة، مثلما جعلت هذه الكتابة بمثابة موقفها من الخارج / الطبيعة / الرجل / اللغة دون مواربة.

تمنى جمانة حداد بعلاقاتها البصرية داخل النص بنوع من الحرية التشكيلية، تجزئ له نظاماً تعبيرياً وتصويرياً يتخلط فيه الحمصي والإيروسى، وكان كتابتها تلك تشبه تهيئة الجسد لطقس لذوي أو ما توحى به عبر تتبع عميق لانتبالات الجسد في ندائه واستحضاره وتدفعه وتوحشه، والتي هي مقابل إبعائى لخطاب تطهيري هو جوهر خطاب ذاتها / انوثتها، خطابها العلولي/ الاعترافي في لحظة ذروتها الجسدانية. نصها المفتوح ينكشف بطاقته التجريبية على عوالم وتفاصيل فيها المشتمى والمباح والمكشوف والمشغول بلعبة صناعة الاشياء / الاعتراف ازاء اثم ما تستميره من اشكالية اسطورة الخطيئة القديمة، لكنه هنا تتراكب فيه الدلالة ليكون هو المحصول التبييري، الصوتي مع التشكيل التصويري بما يبدو قريباً الى صياغة الخرق / لحظة النونان/ التي تجد في اللغة الحملية (لها) اكثر اغواء) كما تقول، و اكثر اثاراً في التعاطي مع كتابة نص الجسد وخلق عرفانية موازية

الشاعرة جمانة حداد : الكتابة عند احتمال البرية

علي من الفرائز *

ألا شك ان تجربة الشاعرة جمانة حداد تملك خصوصية استثنائية في الذهاب بعيداً نحو توهجات كتابية (الجسدي) في النص والدلالة، فضلاً عن البحث في جوهر دلالات أخرى لأنوثة كتابته وسبولة المعنى التي تقتنن عادة باشكالية نحد كتابية الجسدي ذاته.. ليس لأنها تجد في الفضاء الانثوي اغواءات باهية على تقذية ما هو مسكوت عنه في الذات او في تاريخ النص، ، قدر ما تجد فيه لحظتها الحاسمة والمارقة في التحرر من خطيئة الوصي الجسداني بكل مرجعياته التاريخية والاسطورية والرهائية !! لان الجسد الانثوي في تاريخ تدويننا هو مقابل اشكالوي لكل تاريخ التساهوات، وبهذا تكون الكتابة عند جمانة هي محاولة في كتابة احتمال مضاد لهذا التدوين، وربما هي لحظة تتجاوز ولحظة انحياز للحرية..



اذ انها تجد في مفامرتها الشعرية نوعاً من الانفتاح على كيمياء الجسد بوصفه نصاً توليدياً، مثلما هو فضاء تتشكل عند بياضه الكلهر من الطقوس والمراثي والهجرات وذلك عبر محاولة استحضار سرانية وعيها الاستثنائي في صناعة الرمز والرؤيا والشحنات اللغوية الدافقة بكل اهتراسات الانثى للرمزية الذكورية في الجسد والفكرة والمقدس. تجوس جمانة حداد عبر هذه المفامرة

لقرائته.

جمانة حداد تمارس في هذه الكتابة احتواء داخلها لصوتها الانثوي الذي يبرهن على قوته وتصريحه من خلال استعارة قناع (المرأة) الأسطورية والمرأة اليومية التي تمي حريتها وخطيئتها وكأنها جوهر تمردها ووجهها أو سرها الانطولوجي، إذ تمثل هذه المرأة كائنات الأثير الذي يمارس لعبته في التبادل لندهش بين الجسد واللذة وبين الجسد والحرية وبين الجسد واللغة في أقصاها. وهي تستجيب لندائها الداخلي بوحا وئدة واحتواء وتمردا وغضبا، وتعمل من شعريتها هي الشفرة السرية التي تحمل هذا التوهم والقوة واللغة، وقد وجدت في الأنثى (إليانتي) تلك الروح الباسلة واللجوجة والقلقة لكي تستعير جسدها وصوتها في صياغة معادلة يسع طرفها للحلول والاستفار والاحتجاج والبوح، ولعل قصائد في مجموعة (عودة ليليت) كانت تتلصص هذه الذات الخالصة/ الذات القوية/ الخالقة التي تتحاذى لها، إلى مشروعها في الأنوثة، إلى لعبتها في صناعة التمرد على (الخطيئة والنقصان) إذ تمثل فيها (المرأة الغالبة) و(حارسة الأثير وملقن الأضداد)، وهذا التوظيف لا يستمير البنية الأسطورية المجردة قدر ما يجعلها قوة سرية داخلة بالحياء/ الخصب، لها القدرة على الخراب مثلما لها القدرة على المارودة والأغواء والافتراس، تتألق فيها روح الأنوثة لتكون هي ذاتها الخالقة وهي خطاب تحققها وهي الصانعة الماهرة لشروط لذتها الخالصة و(الفالنت) من أسر عقل الوهم والوطأة والاحساس ب(الكولستروفييا).

إن قصائد (عودة ليليت) تملك شرطا مبروكا للمرشد الذي يبرج بين اللغة بوصفها نصا هي اللذة ونصا هي التصريح، وبين الوعي الذي يمنح هذه اللغة تنقها وسحرها وانكشافها، بما يجعل هذه القصائد وكأنها كتابة في المراج. كما هي تملك أيقاعا داخلها له قوة أن يكون متماها مع سهولة الجسد وجريانا لذوته في البوح والكشف والحوّل والفتاء، وهذا ما يجعلها حقا أمام لعبة في الكيمياء، حيث الجسد / النص يتبادلان لذتهما ويكونتهما وعاداتهما.

إن هذه القصائد في إطار هذه القراءة موجودة في إطار نمسي تعويضي وتحت مؤثر هو أقرب إلى النزوع المازوشي

تعني الشاعرة بعلاقاتها البصرية داخل النص بنوع من الحرفة التشكيلية تنجز له نطاقا تعبيريا وتصويريا

الذي يجعل اللذة توحشا وصراخا وتغريبا، ليكون تمثلا ذاتيا يؤنس لذته بمستوى الصدمة التي تقابل الشهوة. ولا يمكن إخراجها بعيدا عن دائرة (الذات النافرة المتوحدة) التي تجد في النموذج (إليانتي) تمويضا عاليا، لذا هي تستحضره كشأن خالص من شؤونها في النص وفي النداء، وكذلك في استحضار اللذة عبر تواليات لنوية / صورية هي أشبه بتحريك الكمون في الباطن الاستهامي للكيمياء الجسد الاشكالي عبر مقاربة حريته ووجدته وحشته ونداماته الداخلية، وهذا ما يجعله أمام فضاء من الشفرات التي تواجه عوالمه وتقاصيله وأسارته ومناجحه المعمية، والتي لم يقف أزاحها تسجيع لنوي أو بنية أسلوبية أو استعارية حتى وإن كانت على تنسيق عال. إن قصائدها تحوز على لذة المريد كما يقول الصوفيون، وتتداح في نوع من النشوة الضاحجة بالأصوات وقوة العناصر التي تجعل اللذة الصائتة هي احتمال الخلق وصيرورة الوجود.

أنوثتها كانت في البدء، لذا جاء بوحها احتجاجيا، وقد انحازت إلى جوهر ذاتها مقابل ارتكائها كل الخطايا الأرضية، انهازت إلى حريتها هي تكون صونا وحضورا وجسدا يملك خصوصية هي اللذة الضاحجة والاتحام المدي، مقابل تخليها عن أوهام السكون واللذة الصامتة، لتؤكد نوعها وفردانها وارتواعها، مثلما تمثل جنبها ب(المنفى) مقابل أن تصنع لها غاية لها سحر التوغل ومعجزة ما يصنعه الجسد من جنات أرضية في لذاته واقتراساته وجنحه الدائب للقبض على الفكرة والمعنى، أنها تضع جسدها أمام كيمياء الفردوس، وتصنع عبر أوهامها تيهام ومقاما للهجرة مثلما تصنع عبره بيتا لا يفضي إلى نافذة أو نافذة لا تفضي إلا إلى ومهما!

وأنا ليليت آية التفاح. كتبتني الكتب وأن لم تقراوني. اللذة الفالنت الزوجية العائقة اكتمال الشبق الذي يصنع الدمار العظيم. قميصي نافذة على الجنون. كل من يسمعي يستحق القتل وكل من لا يسمعي يقتله تبكيت ندمه.

أنا قمر الداحل

التيه بوصلتي ومقامي الهجرة

ليس من ساق يقرع بابي

ليس من بيت يفضي إلى نافذتي

ليس من نافذة إلا وهم نافذة.

لا يخيل إلي أني توظيف أسطورة ليليت الأنثوية هو نوع من التباهي في استخدام التقنية الأسطورية التي تجعل بنيتها أمام معطى البحث عن مقابل وطني/ ليلي يتم مشروعه بالقراءة والتعريف والكشف عما تحوزه هذه الأسطورة من انزياحات في تفسير أصل الخلق وأصل الخطيئة والتعرف على أصل الحرية، قدر ما كان هذا التوظيف شعريا أضفت عليه الشاعرة وهج وعيها وتمردا. وأجد أن استخدام النص المفتوح كتنقية أسلوبية قد منح هذا الانزياح في بنية الأسطورة ذاتها فاعلية أخرى في قدرة (الشعري) على أن يكون تمويضا عن الأسطوري والشعري، وإن يكون تعبيرا عن قوة وشراعية الجسد، مثلما أراد أن يجرّح له عوالم يستحضر من خلالها ما يؤنس روح المغامرة عبر تداخل البنات والأصوات وتمدها، بوصفها أصواتا خالقة للرؤيا الأولى مثلما هي خالقة للأنثى الأولى، إذ ينزاح النص الجديد تحت كثافة التوالي التصويري الحائلي إلى باطنية شعرية تتجاوز ما هو تعبيري استدلالي في النص الأسطوري إلى ما هو إلهامي ومتعوي، بما يجعلنا أمام تشكيلات متوالية لا يمكن السيطرة عليها، أنها باختصار تكتب تحت هاجس طاق لهدايا اللذة.

داجميني

فأطلبوا وحده

تمال في سويل عينيك داجميني

مسمر قمعك في هاويتي

أحفر قنطرة طبعك على ذاكرة راجتي

وتنشق النشرة الكامنة عند مستطع

الكثفين،

إنه إشباع متوتر مشحون بنوع من

(سايكولوجيا البوح) بكل اعترافها

وحشرجتها، وذات الشاعرة الانثوية لا تفصل عن هذا الطغش التعبيري، إذ هي الجبس الخفي الذي يلامس ويكشف عما في سمية النص من توجهات تجعله عند أقصى احتمالات الانساني المنسجم مع خصوصيات البوح والاعتراف والتطهير خارج إيهامات النص المرآوي الذي يفقد صدقيته عند أي نوبة عاتية للحرية التي تنكشف عليها الشاعرة بامتياز.

إن قصائد أوليت تدعونا إلى وعي التمرد، إلى وعي الذات العاطلة عن الوهم والخطيئة، إلى قوة الشعر في أن يصطنع مساحاتاً للتزاوج الكينوني بين الذات المرفأنية التي تتخذ اللذة والثوان في سكرتها، وعن أصلها غير المنشب بالكاذب، وتدعونا عبر جرأها إلى مراجعة ما كرسه الفن العويمة من مفاهيم هي أشبه بالثهم والاحكام والقناعات التي تشرعن موت الآخر الانثوي في لثقتا، إذ هي لذة الخارج والسلطة والتمتاع والخلاص.

أما في قصائد (دعوة إلى عشاء سرّي / يدان إلى الهواية/ لم ارتكب ما يكفي)، مجموعات الشاعرة السابقة، فجدت هناك أيضاً نموذج المرأة المخربة الناهرة التي تبحث عن زمناها الشخصي لتعاصر فيه طوقسها الخاصة والجمعية دون مراقبة أو تلمص أو أوام. فهي تبدأ بالجملعة الفعلية الذي يمزج فيه الأمر بالنداء لتصنع جملة ناقصة لكنها تكتمل باستحضار تواليات تمويضية تأخذ من (كي) كلاً، بنية صوتية لا حدود لها. هذه البنية تشبه بنية اللذة ذاتها، واطن أن جملة حداد هي أكثر الشراء المرعب اهتماماً بالتفاصيل الدقيقة للذرة الجسدانية المحتشدة بالاستمرارات الحسية التي تسميها الشاعرة «لها» مع اللغة، إذ تقول: «هذا اللعب القاتل على الأضواء المتبادل بيني وبين العربية، هو جزء لا يتجزأ من كياني الشرقي». أنه من الثوابت، نعم، لكنه لا يأتي عفواً، أعني أنه لا يولد منحوتاً من تلقاء ذاته، بل اشتغله، واشتغله لأنني أقتصده واقتصمته لأنني رغبة فيه وأرغب فيه لأنه متعة اجبتها من الكتابة وتجنبتني هي مني».

وفي قصائد (دعوة إلى عشاء سرّي) و«يدان إلى الهواية» ثمة ما يجملنا أمام دعوة غرائبية وعوالم استهلامية لرجل ما، هو ما يمثل الحضور والاكتمال والأشباع. الدعوة وحدها نص في (التقصان) لأنها نداء تجريدي ومجزؤ، لكن (عشاء)

(سرّي) هي نص آخر في أسنة الوصول والوصول، وربما هي أشبه بمن (يتجه إلى جزيرة الكرز) كما يقول الناقد. عهد فاضل، لنفها الهادية غير المحايدة تكشف عن جريان ما (يولد نهر بيني وبينك، فتفيض كل الانهار) هو ذاته إيقاعها النفسي، هنمستها اللازمة والانثوية في دعوتها لحضور الآخر الذي تريد أن تديه وتكرر معه الاندفاع والاكتمال دون فتور، وهذا ما يجعلها أكثر انتماء لانوثتها في المعنى والحضور واللذة واستحضار كل ما يجعل هذه اللعبة تملك شروطها، إذ توظف دالة النداء الأمري(ضميني) مقابل إشارة تمويضية عالية وعميقة تمثل دلالة مضادة لـ (التقصان)، تبدأ من استهلال الجملة (بركي) لتكون حركة الفصل (خسرت) و(ذهبت) و(أصدرت)، رغم استيفائها بإداة شرط غير جازمة، دافعا لاستحضار جملة فعلية مقابلة لها شريط الجزم (تزدوني) (أكون) (أزاد) كدلالة لفسمية تقصر فعل الاندفاع الذي يفقد جزءه اللشريطي من مقاطع قصيدة (أشان)، وكأنه يوحي لنا بتزاوج اللغة/ النص مع الجسد وتوهمها إلى نص مفتوح قابل للسبولة والتشكك في عشرات الرموز بدما من الفعل (ضميني) إلى استحضار توالي الفعل بـ (ظلتنا اثنين عاطلين عن القدر)، أي أن الشاعرة هنا تنتج نسفاً لروح الانثى الباحثة عن لا نهائية لأنها حيث تكرر وجودها الخالد عبر استحضار توالي فعل اللذة. وأحسب أن حركة الفعل في جملة الشاعرية هي الدالة الفاعلة على قوة هذه الشاعرية أولا وكذلك هي الشيفرة البلاغية الحاملة لوعي انوثتها في الحرية والنسبة علاقتها مع الآخر عبر الاختيار بوصفه أقصى درجات الحرية كما يقول الوجوديون:

«تعال نصنع قمرا جديدا يهرق بيننا من النافذة»

فتمريه من فضة الخجل
وتلبسه فضة النساء وسبولة الضيق
إن هذا الوعي الوجودي الذي تؤنسه الشاعرة ليس وعياً سلبياً إزاء لذتها المصنوعة عبر الكيمياء الأيروسية، قدر ما هو انزياح متعال نحو الوعي العميق والخالص بالذات، تلك الذات الحافظة لنوعها والمنهضة للدفاع عنه، إذ يمنح هذا الوعي لنفها وطقوسها لتكون أمام نزوع نحو التحقق في الأشباع الرمزي عبر شيفرات الجسد، إذ يصير هذا الجسد هو الوقت والأرض والقيمة والأسلحة

وربما يصير الآخر ذاته. وبهذا التحقق تجمل من لحظتها الأيروسية تلك لحظة خالدة لأنها تؤرخ للبسد / الذات في كثافة وجوده وجرينه وسبولته وتماعيتها خلفه/ أخصابه، إن الشاعرة هنا تضع انثاها/ نوعها أمام خلاصها إذ تترفع الانثى غير المنسدة بالوهم والاحتواء، الانثى التي لا تريد خداع الرجل، تريد شركته عبر الاكتمال بحريتها ولذتها، تكسوه بطقوسها، لأنها لا تحلم أن تكون شهيدة كما البطلات في موروث الرومانس قدر ما تحلم أن تكون هي الوجهة التي تكرر انكسارها عند الحجر دون فتور.

قصائد (يدان إلى الهواية) تجعل ذاتها الانسية القلقة أمام لعبة وجودية تتقابل فيها الأنوثة إزاء الحرية والجسد إزاء الحضور الإشباعي، إذ تستعبر عبر هذه الثنائية الآخر كمجاز مفتوح في استحضار الذات المقابلة لترتيب سايكولوجيا الاتصال والاكتمال، وهذا الاتصال يجعلها تنف كثيرا أمام خطاب انوثتها عبر التوافر على حيازة دلالية جازمة تتجلى من خلال نسج لغوي يجعل فعل الشرط إزاء جوابه بوساطة أداة النهي التي تعمل كأداة للجزم الموازي لفعل الأضواء، في قصيدة (وصايا) تأخذ اللا (ال) الناهية الاستهلاكية طابعا أكثر الشارة مما استخدمه أنثى الحاج في استخدام هذه اللا (في كلمات) إذ يقول: (لا تعتبرها تدنيساً لجسده، بل خذها كمسكرة، لا تكوني شهيدة بل مكتشفة، لكنها وضعت هذه الشرطية في صياغة أكثر حدة وأكثر تحريضا على فعل اللذة واستجلاب الآخر:

«لا تبخل على أعصاب الدهر شجرة»

لا تفر من نسر انزل مثله

لا تهمل عصفورا كن صياده

لا تشهر غلمتك فوق هاوية أشمدها،

إن ما تصنعه الشاعرة في خطاب انوثتها المتعالي ليس غائيا في الإشارة إلى الظاهرة الأيروسية التي تجعلها وكأنها أشبه بالمرأة العاكسة لرغباتها وقتها، وإنما هي (في تدبري) انزياح لوعي أشكالي للأنوثة ولكيمياء هذه الأنوثة في الحرية وعند طغش الآخر، إذ هي تصطنع لها مجسات حسية خالقة وخلاصية فهي توظف البنيات اللغوية كمؤونة لصناعة مقسها في استحضار اللذة وفي التمويش الصوتي عبر الاشاري،

جمانة سالم حند

يبدان إلى هاوية



در مسند

امام احتوائه وتضع خطاها امام نوع من التناص الجسدي حيث يتسع للحركة واللون والمفنى وكأنه يسمح ليستعيد نداء الانثى كاملا بنوع من الانشداد الصوفي (الماشقة اليك ولن يتعبها المسير) (الماشقة لك، فيلك، اليك)، الآخر في هذا التناص الجسدي هو الحكاية وهو الصانع لأشاراتها واكتمالها وقوضاها الشهوية عبر استحضاره، وهو النموذج المضاد الذي يجعل من نصه المفتوح، نصا في احتمال الوصال ومحاولة في احتمال الحضور دون توترات والخروج عن سرية الدعوة الى فضائحية الحرية والانكشاف على وجوده لذة وقوة ونداء، واجترار مقوس تضح النصر امام تعدده وكأنه يمثل الذات الانثوية لشهرزاد المضاد التي تعي وتكشف وتبتل ومفعول الانتظار في داخل الرجل/شهرزاد، لانها تقفز في عنيه وتخضب وحلنها في استحضار ما يجعل الغياب حضورا والجسد فردوسا والفراغ انتظارا لاحتمال العاشقة. ان هذه القصيدة رغم استيفائها لقصائد جديدة عند الشاعرة في مجاميعها التالية، الا انها تكشف عن لحظتها الياسلة في التعاطي مع الشعري والانثوي في داب جعلها تتقدم نحو حريتها دون خيانات او اكاذيب بامطة: «والماشقة لا يفتك بها الانتظار، لا تقدر ان تخاف، وان كانت تجهل بقية الحكاية. فالحكاية انت، والبقية حتما ستاتي». هي تحزن لانك لم تقفز من عينها بعد، لم

الذين يشترطان صناعة ايقونة الجسد كايحاء لشروط التمدد والتبادل والاحتواء مقابل اللحم الذي يمارس عملا ازاء لعبة السراودة والافتراس والتوحش (الشبق الذي يفتقر ذاته ليصنع ذاته) كما تقول الشاعرة، انها قصائد في (الهديان الحركي) (العشبة / جبالي/ جسرا/ تقاحة / ثمرة ناضجة / شجرة بشوة انوثتها / نعمة) تصير اشارات مقابل قوة هذا الجسد في استقصاء حريته التي تحمله نحو احتمال السحر والدمشة والانتكشاف على رؤيا هي بمنزلة الصدمة والبرهان: (ليل واحد يكفي لأكون امرأة). هذا التوحد بين المرأة وذاتها وانكشافها وحريتها في ان يكون نصها الانثوي الجسداني نصا موازيا لشعريتها، هو جوهر خطاها الشعري الذي تتجاوز به وهم الآخر في اختراسه وفي صناعاته، أي انها تصنع عبره فردوسها:

في جسد لا يعرفه
قد يكون حية رمل
او سمكة حمراء
او لؤلؤة في محارة
لكنني سأكتشف طعمه
في شفتين سحرقان
ولسان سياخذ

وحجم لها صوت ولوج الجنة،

وفي قصيدة (دعوة الى عشاء سري) تستثير النموذج الشهري الذي الحسي الذي لا يقف عند حدود ملقسه الحكايات الاستلابي وانما تستعبر ملقسا تعويضي فيه لذة الاحتواء، والنداء (وضجج الشهوة)، وكان البنية السكولوجية لشهرزاد تفقد خطابها في الميثولوجيا وتضمه امام نوبة من الانوثة الكاثية التي تكشف له عبر لفة توصيفية مغرقة في تفاصيلها تبدأ من وصف العاشقة التي (لا يفتك بها الانتظار) وصولا الى (العاشقة متأهبة ولا تريد ان تنتظر) وهذه المسافة ما بين فعل الانتظار وعدمه يمثل زمنا شخصيا مزاجيا استحضاريا للشاعرة التي تصنع ذاتها امام الآخر القلق وتضع حريتها

تتزل في يديها، لم تدهشك شعوبها، هي تحزن من اجلك لانك لا تعلم كم سوف يكون لك قمر على ثغرها، ونهب على خدنها، وامرأة جديدة في كل ركن من ارضها

ان الشاعرة جمانة حداد تؤمن لمصونها الشعري خصوصية غير متداولة في شعريتها العربية، فهي تتعاز لحريتها اولا ولشروعها الشعري في ان تكون هذه الحرية خطايا وطقسا ثانيا وتحتاز لانوثتها ثالثا بوصفها الجوهر المكتشف على الآخر والطبيعة والوروث والمائلة والمقدس، تملك جرأة في تمرية لغتها من اوجام التداول باتقاء لفة خالصة تتمثل ذاتها بكل عريها وصحوها وروحها الغابية معلما نمثل وعيها بالآخر الذي تعتمد من اجله وتستعير لوصاله واكتماله واشباعه ميثولوجيا الأرقام، إذ هي روح لبيع نساء يعيش في جسدها يعزّن الرقية واللغات وروح الغاية وملى المرأة والمرأة المطوقة، انها تكتب نص انهيضها لانوثتها وذاتها، تشعل له وفيه فتاديلها، تكشف عن مرفها وحسوسها، تمارس لذة غريبة في التعريف بكل تفاصيل حيازة الانثى ليوحياتها ورغباتها وانتظارها وقلقها ولا اشباعها وتدفق روحها وسيلتها ازاء فعل اللذة في ذاتها او عبر استحضار الآخر، وكأنها تقول لنا انا خلاصة جسدي وحريتي، انا انثاي!

داحض ضمني
اصلب على خصري
اغني به ناري

تسمين من جلدي على الارض دموعا
للاستسلام

لكنني لا استسلم،

ان ما قدمت جمانة حداد في مفايرتها الشعرية يعكس وعيا اشكاليا في تايي نصها الشعري عبر استخدام تقنيات مترابكة ومقارنات للصوت / بنية النداء والامتصاص والمصورة / بنية التشكيل في التداخل ما بين البنات لا يفترض بنية ايقاعية ثالثة، لان هذه البنية ستكون حاضرة من خلال البناء الهندسي الذي اعتمدته الشاعرة كشكل داخلي لبنيته الشعرية العامة عبر توتر جعلتها الشعرية ونظامها الحسي الهارموني الذي جعلها امام قصيدة جسدية تمارس انتظامها والنداء والاحتجاج دونما مسكوت عنه، انها حقاً كتابة عند احتمال الحرية.

*كبراب عراقي
ali_fwaaz@yahoo

إذ نَفَسَ الغُثْمُ الأسودُ في الحارةِ
فوق سريرِ البختِ

(5)

في الحارةِ بيتان
بيتُ الجارةِ يومَ زفافِ الموتِ
على هيئةِ إنسانٍ
شُرعتْ كلُّ ستائرِهِ للنسيانِ
إذ ذهبَ الأهلُ إلى غايةِ صمتٍ
وإنّا إذ كنّا أنافُحُ عن طهرِ أخِيها
لم الملحُ في الليلِ لبي، إلا مرتبكاً
حيران

(6)

جفَّ الحبرُ من الحرِّ الطاعنِ
فسلكتُ طريقاً لا يعرفها إلا
العارفُ
في أوّلِ مرتبةٍ
قلّتْ أحاولُ أن أكتبَ سيرتها
ما قبلَ المنحوتِ،
وقبلَ النحتِ
لكن أبصرْتُ ذبولَ الماضي
في بيتِ القاضي
وإنّا خائفٌ
هل يكتبُ سيرةَ جارتِهِ
طفلُ خائفٍ

* الشاعر أدري

تأملات بنت الحارة

أحمد الخطيب *

(1)

رسمتُ
في أوّلِ محرمةٍ
بعضَ شهيتها
وانحازتْ لرنينِ العنقِ
في ذاكرةِ القاموسِ
قالتْ ساهنٌ مرّاتي
حين أعوذُ إلى ذاتي
بعد ضياعِ الدرجسِ
لا يُعصرُ في أنيةِ الحيرةِ
عرقُ السوسِ

(2)

قال لها الولدُ المبني للمجهول:
سيدتي
بيدك تحت ستائرهِ ريحٌ
وإنّا مشغولٌ بالواجبِ نحو أخيكِ
قالت :

لا تقفِ فوق السورِ
فإن أباه سيفتحُ باباً لجَهَنَّمَ
إن أنتِ قرأتِ الحرَّ الرابضَ فيه
قال لها: سيدتي ماذا؟
قالت ذات صباحٍ
دربني هذا ما أعنيه !!

(3)

في بيتِ الجارةِ
تيسارُ حنّ إليه الوترُ الليليُّ
فأنسَ شكلاً في المرأةِ ،
وما حَمَلَتْهُ إلى نارِ الحيرةِ
ورقةُ توتٍ
في بيتِ الجارةِ
نارٌ شكلها الحارسُ ،
ثم تغاضى

التاريخ العربي وعقد المؤرخ

د. منته مبيهي

تقديم كتب التاريخ أن رجلاً عربياً من بني أسد الذين ينتسبون إلى قبيلة قريش، قد ذهب إلى القيصر الفسطنطينية، وعرض عليه أن يتوجه ملكاً على قريش ومكة، فرحب القيصر وأعطاه تخويلاً بما أراد فببزنطة كانت خلم بحكم مكة والعرب. وكان ما يعيقها هو عدم مفرمة جيوشها على مخر عباب الصحراء الجافة والتطلع للسيطرة على البلاد العربية كان مطلباً دائماً، لا بل حلماً للحياصرة.

وقد حاولوا اتباع أساليب جديدة عبر الحرب لاستمالة القبائل العربية، ولا شك بأن صفة ذلك العربي الأسدي قد وفرت لهم بدلاً لتحقيق الهدف. وكان ذلك قبل الإسلام.

والهم أن الرجل عاد لقومه مبلغاً إياهم فرار القيصر بتتويجه حاكماً عليهم، وكان الأمر بدا حيناً عليه غلّوح للفرشين بقوة ببزنطة العاصمة لتتويجه، وبقي أياماً حتى ضجت منه قريش فاخذوا لجأهته، وأعلنوا عليه الحرب في موقف موحد. قال محدثي: كيف حدثت المواجهة يا هذا؟ قلت: إن العرب لا تباع. وما لقريش من مكانة دون غيرها يجعلها دوماً أقرب للحرية من الخضوع. وأما كيف رفض الفرشيون من تتويجه ببزنطة حاكماً عليهم ففتصله عبد الزبير بن نكار في كتابه «نسب قريش» حيث يقول: «بقي الأسدي أياماً وقد ضجت قريش منه فاخذوا، وإعلنوا موقفهم الموحد من فوق الكعبة حيث نادى صابدهم في الجموع التي حضرت لتشهد الإعلان أن قريشاً لنفاح لا تملك». وإلى هنا انتهى الاقتباس يا صاح.

والفاح (بفتح الهمزة) مصطلح جاهلي كان يترده قبل الإسلام في الكلام العادي. وهو يستعمل لوصف الناس الذين لا يرتنون أو يخضعون لسلطة مفروضة عليهم من مصدر خارجي وعند ذلك يتحدثون معنيين رفض هذا الحاكم فيزيلاونه.

رحم الله ذاك الهاشمي الذي أراد وصف البصرة وسوقها الشعري فقال: العراق عين الدنيا، والبصرة عين العراق، والبريد عين البصرة. وذري عين المريد أجل رحم الله البصرة والكوفة والموصل ورحم الله وطننا. كان عراقاً وداره دار سلام.

إن التاريخ هو الحكاية: فهي السسة التي وصل فيها فاسكو دي جاما إلى السواحل العربية، كتب مؤرخ اسمه النهرالي يقول: «في هذه الساعة وصل البرتغال من بلاد العرب الملاعين» ويعني بالبرتغال البرتغال والسؤال هنا بماء ينشغل المؤرخ العربي وما هي عتته ومائدته؟

كان عبد الله العروي عابن الخطاب التاريخي العربي وشكاً من عدم حساسية المؤرخ العربي بمعنى أكثر وضوحاً. رأى العروي أن المؤرخين العرب كانوا دائماً يروون أحداث السنين بكل ما فيها من أهوال ومجاعات وحروب وقتل، ثم يختمون تاريخ الحول أو السنة بالقول: «وخرجت هذه السنة على خير». ولا أدري هل نقول أن علمنا ٢٠٠٦ خرج على خير رغم ما فيه من مذابح وحروب أخرها بيت حانون.

حكايته مع التاريخ مؤلة. وتاريخنا كله ألم وشواهد الحرب فيه كثر. وعندما نذهب إلى التاريخ يوماً نذهب بخجل ورغبة بالخماط على وفار ذاكرة الأمة. وهذا ما ساهم بتفريس التاريخ ورفع سبر الاشخاص فيه إلى مقام القدسية. فرسمت هالة كبيرة حالت دون النقد والفحص العلمي الحقيقي.

صحيح أن العقلانية قد ترفض التواريخ كشواهد. لكن العقلانية ذاتها ترفض أن تكون مجرد باكين أو اراضين للتغيب. متأسين أم المادان وأولى الأمصار وأول القواعد واليحو البصرة والكوفة. نحن نفسى بيسرعة كبيرة كان بديوت ما أصابها شيء. عبر أنها افتقدت في عذ حريها استناداً ومبرراً غاب بصمت دون أن يذكر بحق ما له من قيمة وهو نقولاً زيادة. ولربما يستذكر مع قادم الأيام.

رما لا يكون الاستشهاد بالتاريخ مجدداً أجناداً. لكنه يظل مفيداً حين نرغب بلامسة سطوح المعرفة التاريخية عند العرب التي تحتاج إلى دراسات أكثر عمقاً. كما يحتاج التاريخ إلى احترام أكثر.

* كاتب وكاتبة من الأردن
Mohannad94@yahoo.com

وتلتقي مع الروايات السابقة كذلك في تقنية بسيطة لكنها مهمة في تكوين النص السردي عند هدية حسين، وغيرها من الكتاب، وهي تقنية المريب والمفاجئ، أو نقل التباس المعنى الناجم عن تركيب الحكاية، أو الناجم عن الألفاظ والأسرار التي تملتها الكتابة في خلق أفق انتظار لدى القارئ.

٢/ تبني هدية حسين روايتها «زجاج الوقت» على التداخل في الحكاية، بين حكايتين، حكاية مركزية ترتبط بالحاضر (حاضر النص/الحكاية) وحكاية متضمنة تعود وقائعها إلى بداية القرن المنصرم. ولا شك في أن التداخل بين الحكايتين قد ولد فيما جمالية تمثلت في التقابل المرواي بين فترتين زمانيتين. لكن خلق أيضا قيمة فنية وتقنية كتابية تسبب إلى أندري جيد وهي المروفة (mise en abyme). وقد تم استغلال هذه التقنية الكتابية في مجالات إبداعية كثيرة كالرواية، والصورة، والمسرحية.

فقارئ رواية «زجاج الوقت» سيقع في حال من الحيرة واللبس وهو يقرأ المصفحات الأولى منها. لأنه سيمش على تداخل في الزمن، وتداخل بين الشخصيات الروائية. بين شخصية الكاتبة (العمة) حسبية فيصل، وبين الشخصية الروائية هدية. وبين شخصية حنان ابنة أخ الكاتبة وبين شخصية حزام. والأمور لن ينجلي إلا بمتابعة المسار السردي الذي رسمته الكاتبة هدية حسين، ممتدة فيه على التداخل والتقابل المرواي الذي يخضع الصورة للتعدد والتكرار غير المنتهي. وهو جومر (La mise en abyme).

بعد ذلك يكتشف القارئ أن هناك حكايتين مختلفتين وتعمان على حدود التضمن (enchâssement)، التي تكون وظائفها الأدبية مختلفة عن توظيف (La mise en abyme)، التي تقيد التعدد والتكرار في الصورة، وإعادة رواية حكاية وقصة الرواية داخل القصة الأصلية، أي رواية قصة القصة. على هذه الحدود يقف بناء الحكايتين عند هدية حسين في روايتها «زجاج الوقت»، والكتابة في هذا تخرج عن مسار الكتابة الذي ارتقاه في الروايات السابقة، لكن يمكن اعتبار روايتها في «الطريق إليهم»

زجاج الوقت لهدية حسين

ممدتهم *

تستمر هدية حسين في تأليف فضائها الروائي بإصدار رواية جديدة تحت عنوان مثير «زجاج الوقت»، وهي روايتها الرابعة بعد رواية «بنت الخان»، ورواية «ما بعد الحب»، ورواية «في الطريق إليهم». واستمرار الكتابة في مشروعها الروائي له أكثر من دليل، أولاً التأكيد على المستوى الإبداعي الذي يلفته الكتابة النسائية العربية، ومدى تقدمها في مجال إثبات الذات وفرض تصوراتها الجمالية ومناقشتها القوية في ضخ دماء جديدة في الكتابة الروائية العربية المعاصرة. وثانياً، تأكيد الكتابة

- على مستوى شخصي - على أن الرواية نوع أدبي قادر على رصد الواقع في شتى تقلباته، ورصد انفعال الذات وتفاعلها مع الحكاية كتمثيل ومع الواقع كتجربة.

هدية حسين



رواية

زجاج الوقت

5/5

تلتقي رواية «زجاج الوقت» مع الروايات السابقة للكاتبة في موضوع البحث عن الحب، على اعتبار أن المحبة مقياس اختارته الكاتبة لاختبار قدرة الإنسان المعاصر على التعبير عن إنسانيته أمام هذا المد القوي والكاسح لانهايار القيم الكبرى السريع. وعلى اعتبار المحبة جوهر الذات الإنسانية وبالتالي فهي المحل الذي يتم من خلاله التعبير عن مدى صلة الإنسان بذاته وتصالحه معها أم العكس.

تعتمد الروائية في روايتها على الغموض والحدث العجيب بارتباطه بالزمن

بعد بأنه غادر البلد إلى غير رجعة دون أن يخبرني بذلك... « ص (١٧٢). ثم العودة المفاجئة والمصيبة والمصيبة على العموم للعبة حسبية فيصل، يقول النص: « لا أدري كيف وصلت.. لا علم لي بمن جاء بها.. من هذفاً قريب الباب.. كان الظلام مخيفاً، وكنت أتملأ في الفراش وأتمتم كما لو أنني أحلم وما كنت أحلم.. صوت السيارة ما يزال يطرق في أذني عندما كبرت فراملها ثم انطلقت على الشارع المصفلت.. قفزت من السرير، هرولت إلى الصالة وأزحت الستارة.. لآح لي شبح آدمي لم أتبين ملامحه، كان قد هوى إلى الأرض خلف الباب الخارجي في اللحظة التي رميت فيها نظري إليه.. ارتحت كياني.. (...) اختل توازني وأصطكت أسناني ولم يخرج صوتي.. كأن سكينا مسننة تحرت أوتار.. بل كنت أفقد الوعي وأنا أحتضن عمتي... » ص (١٦٦)...

يعتبر الحدث المفاجئ محركاً مهماً في تنامي القصة، وعاملاً من العوامل التي ساعدت النص الروائي على التدفق وبالتالي منحه لجمته وإنسجامه، ومنحته أيضاً التشويق اللازم لشد انتباه القارئ.

وفي النصوص المنجذرة من النص الروائي يتجلى بقوة التلازم بين الحدث المفاجئ والغموض، كما تبرز قيمة الزمن، أو تداخل الأزمنة، الذي فرضه تداخل القصتين؛ قصة يونس وهدياة بداية القرن المنصرم، وقصة حسبية فيصل وابنة أخوها حنان والسيد سلمان.

٤/ إذا كانت القصة قد تقاسمتا الخطاب في رواية مزجاج الوقت، فإن في الحكاية قصصاً أخرى متضمنة (بفتح الجيم) صغرى، وأهمها قصة يونس التي يرويها على لسانه بعد عودته مخترباً حدود الزمان والمكان. قصة طرده من العشيرة، ثم زواجه بعد ذلك من حظوظ وسفرهما إلى أرييل هند

تمهيدا لاستثمار هذا النمط من الكتابة. ما دامت الكتابة قد اختارت في روايتها السابقة الكتابة من عالم الافتراض، عالم الأموات، عالم الذاكرة، وجعلت الفضاء منقسماً إلى عالمين: عالم الحاضر المستمر رغم كل الويلات والتحويلات، وعالم الأموات القريب الغامض الغائب عن إدراكنا البشري لكن الحاضر والمستمر منا كرقيب وشاهد على قدرة الإنسان الفائقة على النسيان والذاكرة على التلاشي.

٣/ تعتمد هدية حسين في روايتها على الغموض والحدث العجيب، وطبعاً يرتبط العجيب بالزمن، باللبس بالزمن. والكتابة تتيح هذه الإنكسار ما دامت تحتمي بالتخيّل، كما تعتمد على الحدث المفاجئ.

يتجلى الغموض في الشخصيات الروائية، من الحكايات: شخصية يونس التي تأتي من بداية القرن المنصرم بحثاً عن حب ضائع. يقول النص: « هذا صحيح.. فقد ولدت بداية القرن الماضي، ولم أشبع من الحياة حين غادرتها.. وما أنا أعود.. وبين الولادتين زمن مهم، لا تسمنني الذاكرة بالاستدلال عليه.. » ص (١١). وأخفاء مفاجئ وغموض بعد ذلك في الحكاية، يقول النص: « حين أزحت ستارة المطبخ وفتحت النافذة، أتهم هواء بارد مصحوب بأصوات متداخلة.. ورايت يونس يجلس على التبل متكسفاً على نفسه.. كانت تلك آخر لحظة أراه فيها، ثم جرى ما لم يكن بالحسبان.. سأشرح لكم بالضبط ما حدث على النحو الذي عشته وأحسسته:

في الحياة، هناك لحظة ما تلتقي أحياناً من سكة الزمن.. يمكنها أن تحدث اختلالاً في قطار العمر وبالتالي تتفرط منظوراً عندما تختل حركته.. تلك هي اللحظة التي وقع فيها ما وقع لي.. إذ اختلفت سكة الزمن وعشت بمصيري ومصير يونس الذي جاء من زمن كانت عيراته تسير على سكة السلامة إلى الرغم من كل ما جرى له.. » ص (١١٢/١١٣).

شخصية سلمان الشاعر المحب والكهل الأعزب، التي اخفت بعد موت العمّة (الجويوة)، يقول النص: « ماتت عمتي ومات معها سرها، تاركة في قلبي غصة كبيرة وأسئلة تستلزم هائلة مدى العمر، تجثم على صدري وتغلق صبراني الأبدية، وتجعل أيامي أكثر بظلماً من مساحتها مريضاً.. لم يمر لي حينها سوى والسيد سلمان الذي اخفى بعد أيام قليلة من موت عمتي.. وسمعت فيما

الأكرد ليعيش وزوجه وابنيهما حسن ووليد بينهم في طمأنينة وسلام. ولهذه القصة الصغرى المتخللة رمزيتها ودلالاتها المرجعية، وتتجلى في الحرص على إبراز روح التسامح والتعايش بين العريقين (الأعراف/المغتربات) في العراق بداية القرن المنصرم الذي عاد منه يونس، ومن الوارد (الملمن) المؤثرة (الملمن) الوارد في الرواية، وأقصد حضور أمين منطوف كروائي يتم في رواياته بقضية الهوية. ولكن الحياة المطمئنة لها نهاية. يقول النص: « هكذا كانت تسير حياتنا في تلك القرى التي لا تلام أبعد أن تمتلئ النفوس بالفناء والكرهات... حتى وقع ما لم يكن بالحسبان.. » ص (٨٢).

هكذا وقع؟ لقد عثر يونس على زوجته جثة هامدة وقد نهشها حيوان مجهول، يقول عنه عراف القرية: « امين نبأ.. هاجمها حيوان غريب.. لا هو بالكلب ولا بالنلب.. » ص (٨٤). وهنا أيضاً نجد النص يبدئنا نحو التأويل وربط الحكاية بالمرجع، ليعضد الاستنتاج السابق، وهو الحرص على التنبيه على وحدة الحكاية (بلد الكاتبة)، تلك الوحدة التي هدمها وحش مجهول المعالم، عندما هاجم «حظوظ، ففقر بطنها ونهش وجهها.

والقصة الصغرى الثانية هي قصة عاطفية تتقوى بالفضول، قصة حنان وزكريا. تعتمد هدية حسين في روايتها على العاطفة لتبرز عبرها العمق الإنساني، وتكشف عن خياليات النفس البشرية. وفي سياق الحديث عن الحب تسمو أفكار الكاتبة، وهذا ما يتجلى في البعد الحكيم في الحوار التالي بين العمّة وحنان:

« وأين وصلت روايتك أنت؟

« أوه.. إنني أغزله على مهل.. أريد لبدائي الروائية أن تكون قوية، تهاجم النقد والخراب على السواء.. والأنا تعالي، اجلسي إلى جانبي وحديثي عن روايتك.. ماذا جرى في غيابي؟

تجاهلت ما ترمي إليه ورحلت أقول: أنا قارئة جيدة باعترافكم.. إلا أنني غير مؤهلة لكتابة الروايات.

فهمت عمتي بأنني أهرب من الجواب فحاصرتني بلا هوادة:

رواية الرجل الذي تحبين.. لقد وعدتني أن لا تخفي عني شيئاً.. ما اسمه؟

سبقتني ضحكة قصيرة قبل أن أقول: - زكريا.. اسم جميل أليس كذلك؟



مفتوحة.. أنهمك بتأويلاتها فتحشرنى
في زاوية ضيقة...» ص (١٢٤)

- صوت المؤلف الضمني: وهو
مستوى مختلف، يدركه القارئ عندما
ينتقل الكلام من سرد للوقائع والأحداث،
ووصف المواقف والشخصيات إلى توجيه
الكلام إلى القارئ أو المستمع الضمني
للافتراض في قلب الرواية. ويندرج هذا
النمط من الأصوات ضمن «المتأمر»
لأنه يصرخ عن سياق الحكاية ويقسم
صوته بين متخيل النص وتلقي القارئ.
وأسوق نموذجا تمثيلا عنه كما يلي:

«... فتألموا معي نستكمل مشوار يونس،
وسأفهمكم من سماع مشقة الطريق إلى
أرييل، ودعونا نعرف إلى أولى خطواته
هناك...» ص (٨٠). يتجلى تبدا
الكاتب الضمني وأضاحا لكن تظهر أيضا
وظيفة الكتابية والجمالية في ابتداء
طريقة الحذف للاستباق الزمني،
وتبرير الانتقال من متواليات سردية إلى
أخرى دون مراعاة الترتيب الزمني
لصيرورة الأحداث (المنطق). لذلك يمكن
القول بأن لكاتبة شروطها الجمالية ولا
شيء في الرواية قد وضع إهمالا. بل كل
تقديم أو حذف أو تأخير أو تداخل في
زمن الحكاية له وظيفة ومعنى. وهذا ما
يقطع الاستجمام ويمنع التنامي والتطور...
/ إن الشخصية الخفية في رواية
«زجاج الوقت» هي «الزمن» بصيرورة
وكيفية له محاولته الفكرية وله كذلك
سلطته على الكتابة، والقصص، والواقع...
والكتابة وأبعده بهذا البعد، ويتجلى ذلك
في التركيب النحوي (جملة اسمية) الضمني
خبرها لمنوال الرواية. وقد اشتغلت
كما يبدو على محوري المعجم والدلالة:
زجاج / ضائفة والوقت/ الزمن. والرواية
في قصتها هي المضمنة والمضمنة (بكرس
مهم الأولى وفتح مهم الثانية) سمحت
للأزمة بالتداخل والانتقال دون حدود
صارمة. فاختار الاقتراض الزمني البعد
الفيزيقي للزمن. ولذلك غاية قصوى لعل
الغاية منها المقابلة بين زمنين مختلفين
في لحظة واحدة للعراق.

والرواية تزخر بالعديد من المقومات
والأبعاد الجمالية والكتابية لكننا لم نهتم
في هذا المستوى سوى بالتداخل في
الحكاية بين الأزمنة والأصوات وبالتالي
الأفعال، حتى يكون مكملا لما قدمناه
حول الروايات السابقة للكتابية العميقة
هدية حسين.

* كاتب من المغرب

* زجاج الوقت، هيئة حنين، رواية. دار نازة
للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط. ٢٠١٦

الرواية تزخر بالعديد من المقومات والأبعاد الجمالية والكتابية لكن المهم هو التداخل في الحكاية بين الأزمنة والأصوات والأفعال

المحورية والسارد بضمير المتكلم الحكايتية
ضمن القصة الموازية. منذ طردته القبيلة
خارجا، مروراً بالتيه والمحن والمخاوف
والمشاعر الحادة المتضاربة حول مفهوم
المشيرة، وصراعة الأعراف، يقول
يونس: «وها أنا أمضي إلى لا مكان...
أقطع البراري والبحار...» أنام في
الغراء وأفكر بطريقة ما لتجاوز المحنة.
«ص» (٧٨). إلى أن يصل به الترحال
إلى الزواج من «حظوظ» البنت الكبرى
لخضيفه السيد جابر. ثم الرجل نحو
الشمال ليستقر في المقام عند الأكراد
بطلمانية وأخوة وتسامح قبل أن ينهش
الحيوان الغريب وجه حظوظ ويغير
بطنها. المتكلم هنا يونس ويروي حكايتيه
لهداية بضمير المتكلم.

- صوت حنان: وهو صوت يوظف
ضامرين مختلفين، ضمير المتكلم عندما
يتعلق الكلام بوقائع الذات ومحتجتها
ال عاطفية المترتبة عن خلال زكريا الذي
تحول بعد التخرج إلى تاجر ورجل أعمال
لا يهتم إلا بالصفقات كما كانت عليه
حال والدها. وطبعاً سترأى الحب أمام
المال. ويتلاشى بعد واقعة اختفاء العمة
حسية فيصّل. والضمير الثاني متعلق
بالغائب. وتوظفه الكاتبة لرواية حكاية
العمة حسية فيصّل على لسان حنان ابنة
أخيها. وغالباً في صورة استرجاع من
الذاكرة. كما يتميز هذا الصوت بتداخل
متناهم بين الضميرين في سياق واحد
(متواليات سردية واحدة). وهذا المجتزأ
المتنقي يبرهن على ذلك: «حل الشتاء
سريعا، بدأت الغيوم تتكاثر... أخرجت
البوابة التي حاكها عمي... أشمر ببطنها
وراشتها... أدور في البيت الذي اتسع
وتصمت زواياها... أحسن بفرأغ هائل...
عجز عن إيجاد حلول لما أنا فيه... أشياء
عمتي على حالها - إذا استئثت غرفتني
مكتبها ونومها اللتين غرقتا بالفوضى
- في زاوية من الصالة... على طاولته
صغيرة هنجان قهقهتها... آخر تنجان
شربتيه... أتابع خريشات القهوة فأرى
طرقاً مغلقة وعيوناً تتلصص وأفوها

- لا قيمة لجمال الأسماء إذا لم يكن
أصابعه جميلين.

- هو جميل هلال.. أو هكذا أراه.

- لا أقصد جمال الشكل بل جمال
الروح.

- لم أسهر غور روحه بعد.

- ولن تستطعي.

- ماذا أفعل إذن من أجل الوصول إلى
ذلك؟

- اعتمد على حذك.

- وماذا عن مشاعري... هل تتمازج
مع الحس؟

- المشاعر مضللة... قد تضخم الأمور
أحياناً.

- لأدري لماذا تعطيني عمتي جرعة
نافذة، ولا تمنيني أصل معها إلى نقطة
محددة... تتركني أترجّع على جسر
مشدود بأسلاك رفيعة، قد أسقط إلى
هوة سحيقة إذا لم أتناول الأمر... إنها
تفتح نافذة وتلقى أخرى... سألتها.

- كيف تتوصل إلى مشاعرنا الحقيقية
بتجرد؟

- رمت عبارة مهتصرة وهي تمضي إلى
المطبخ.

- بالنظر إليها من الدخال...» ص (٥١).

٥٢، ٥٣

لا يتغير مستوى اللغة الروائية حين
الحديث عن المواقف الإنسانية في
رواية «زجاج الوقت»، كما يبرهن المجتزأ
أعلاه، بل نجد الكاتبة تتوخى في مستويات
اللغة الروائية في سياقات متنوعة، ما
نشعر إليه عند الحديث عن الأصوات
فيما يلي.

٥/ كما حاولت ملأها البرهنة على
أن القصصين في الرواية تقفان عند
الحدود الفاصلة بين مفهومي «التضمين»
والتداخل والتقابل والتنوع المرآوي،
أضيف كذلك التالي، إن كتابة رواية

داخل الرواية يمد في نظر الدارسين
تداخل مرآوي. لكن اختلاف حكاية
القصة المدرجة ضمن الرواية من حيث
أسماء الشخصيات المحورية والوقائع
يجعل القصصتين متضمنتين بالتوازي.

وكان الخطاب الروائي يقوم على قصتين
مختلفتين تسيران بالتوازي إلى جوار
بعضهما. قصة يونس وهداية تسير إلى
جوار قصة حسية فيصّل، الشخصية
المحورية في القصة المتضمنة (بكرس
المهم) وكتابتها القصة المتضمنة (بفتح
المهم).

هذا التداخل المقصود يعطينا على
الحدب عن تعدد الساردين (الأصوات
المتكلمة) في الرواية. ونبرز هنا الأصوات
البارزة والمحورية:

- صوت يونس: لأنه الشخصية



زوجة الأب هذه. وعندما كانت دون سن الرابعة بقليل وضعت زوجة الأب مولوداً تقرأ (رشيد) وهي أشاء وجودها مع الأب والأم في المستشفى سمعته يقول « عند ولادة ليلى كنت أنتظر صبياً لذا صُغت قليلاً » وعندما ظن أن الطفلة لا تتنمى لما يقول تابع: أبي زاره ملك في النوم وأخبره بأن رشيداً ميصبح شخصية مهمة، وسيقوم بأعمال عظيمة في المستقبل. وتذكر ليلى أنه منذ ذلك الحين بدأ كل شيء يتمحور حول هذا الوليد الذي يقول عنه الأب: سيحمل اسمه، وينقله إلى أبنائه، إنه يحمده استمرارية السلالة (٥).

مسد الذكورة:

ولا ريب في أن وقع هذه الكلمات على مسامع الصغيرة، التي بدأت تشتمل في صدرها نار الغيرة، وفتح يجعلها تدرك ما بين الطفلة (المؤنثة) والطفل (الذكر) من فرق كبير، ويون شاسع، يراعيه الكبار، وينشونه، ويصحبون له ألف حساب. وقد ازداد هذا الشعور بالأيّز في اليوم السابع (ولادة (رشيد) فالمادة تقضي بإقامة احتفال تنبئ فيه الأكياش، وتولم الولايات، وفقاً لما توجبه الأعراف، والتقاليد « في اليوم السابع تم الاحتفال بولادة رشيد احتفالاً تقليدياً رالمًا أجج غيْرته (٦). وهذا الإحساس الذي تصفه الساردة - بطلّة الرواية - بالغيرة، هو الشيء المقابل لما يسميه علماء النفس اسماً آخر هو حسد الذكورة.

هالفناتة الصغيرة بدأت تتمنى لو أنها كانت ذكراً، وحظيت بما يحظى به رشيد من رعاية هاتقة، وحب كبير. وقد لازمها هذا الشعور طوال مراحل الطفولة « أخي رشيد، على الرغم من أنه أصغر سناً مني، كان حرّ التصرف وقت يشاء، كان أبي يعلمه معاملة الكبار، بل الأكثر من ذلك كان له الحق في أن يُعْضِر أسدقاءه، وصديقاته، إلى البيت، والاختلاء بهم، ويهنّ، دون أن يثير ذلك حفيظة الأب.. كنت أتجنّس عليهم والغيرة تحرقني.. فأخذ على العالم كله.. » (٧)

وأخطر ما في الأمر هو أن يتحول ذلك الحسد بالغيرة، والشعور بالحسد، إلى أحقاد فديئة تتمحور لاحقاً عن تصرفات تبدو في نظر ليلى (قورية) وهي نظر الآخرين (تهوراً).. فالباب لم يكن يعينه من ليلى إلا أن تكون مستعمدة

فج الرواية النسوية ٤

رواية باهية الطرابلسي « امرأة ليس إلا » رؤية شعرية تعريج الرب الشرقي من قشوره

د. إبراهيم خليل *

ما من أحد يستطيع أن ينكر ما تلاقيه الفتاة العربية من تمييز مبني على أساس الجنس - ذكر وأنثى - ينتهي بها إلى منزلة أدنى من الآخر، وأقلّ منه رتبة.. منزلة تشعرها على الدوام بأنها كائن يختلف عن نظيرها (الفتى) من منظور اجتماعي صاغته الأعراف والمعتقدات، ورسخته التقاليد التراكمية عبر الزمان.

١٩٧٢

باحثة الطرابلسي

امرأة ليس إلا..



ترجمة: محمد بنوع

© وصورة: عتيق

ورواية باهية الطرابلسي امرأة ليس إلا، (١) تحمل في عنوانها هذا تشغيماً قاسياً لهذا الوضع، الذي يكاد يقول - بعبارة أكثر مباشرة - أيا كانت المنزلة التي ترقين إليها أيها الفتاة، والرتبة التي تصعدين، فسنتلين امرأة لا أكثر.. امرأة أول ما يطلب منها أن تكون رقيقة، خجولة، طيعة (٢). وأي خروج على هذا الثالوث يُعَدّ خرقاً للعرف، وانتهاكاً للدين، وتسرّداً على التقاليد. وهذا ما تمناني منه (ليلى) بطلّة هذه الرواية القصيرة، المكثفة، التي ترقى إلى مستوى الروايات النسوية المتميزة.

الوعي بالذات:

تتألف الرواية من يضع عشرة نقلة سردية، أولها تبدأ بالكشف عن ومي البطلّة (ليلى) بذاتها. فقد كانت أمها قد توفيت لأيام قليلة من ولادتها المبيرة. مما اضطر الأب، الذي لم يكن قد تجاوز الثلاثين من عمره، للزواج بأخرى (مريّة)

تتاهز الستة عشر ربيما لا أكثر. (٣) واتخذت هذه الزوجة من ليلى طفلتها، فكانت تخاطبها دائماً خطاباً الأم، فنشأت الصغيرة لا تعرف لها أم سوى

للاستسلام والخضوع لقوة القانون الذي يقدره الذكور، ولا يفهم أن يكون مصيرها مصير امرأة حرة. فقد كانت بالتمسك له كعصر كريم لمن لا يحتاج إلا إلى الصلح دون أن يعرف بالضبط نوع الألفة المناسبة لتحقيق هذا الهدف (٨).

ويتزايد خوف الأب على مستقبل ليلي بعد من البلوغ، فقد شرع يضيق عليها الحقائق، كأي أب يمشي على مصير ابنته التي أصبحت في عمر النساء، من أي شائبة يعود بها عليها القيل والقال. فقد بدأ يتدخل في أدق التفاصيل، حتى فيما تلبس، وفيما تتكلم، ووصل به الأمر حد التصريح بينها وبين أخيها في اللعب (٩). وفي سن المراهقة تتزايد مراقبة الآباء عادة للفتاة، فيما يتسع هامش الحرية أمام البنات من الجنس الآخر (١٠). وفي المدرسة الثانوية تعرف ليلي شبانا وشابات يطمحون مما، ويتبادلون عبارات الحب، لكنها كانت، بسبب حرمانها من حنان الأب، الذي غالبا ما يفتأ مسؤولاً عن فقدان زوجته الأولى، التي هي حب المبرك، بسبب ذلك الحرمان كانت تفضل الرجال ممن يضارعون أباهم عمراً على الشبان، وهكذا كانت أول علاقة لها برجل في الثلاثين، لكنها أخفقت من خلاله بالتعرض على التجربة (١١).

وعندما تعرف ليلي إلى الخالة (حليمه) وأبها (فاضل) تقع في غرامه من النظرة الأولى. وهذا النوع من التعلق بآباء الجيران يجد ترجيحاً من أفراد الأسرة، فزوجة الأب (ماما) والخالة حليمه، وحتى الأب (مصطفى) كل "يرحب بهذا الحب"، لأن مصيره سيكون - ولا ريب - الزواج. ولما كانت هي في سن المراهقة عند تعرفها إليه، واستطافها له، فقد رأت في هذه العلاقة تأكيداً لأوثق المبكرة، ولتقديرها له بوصفه فتاة بلغت مبلغ النساء مشعرت بأن نظرة فاضل لي نظرة رجل معجب بامراهة، منذئذ لم تفترق أبداً... ورضيتي القوية فيه كانت تحول دون استمتاعه بالخطوات السعيدة التي كان فيها يلتقي، كنت أتألم وأفقد توازني بمجرد أن أحس بنظراته تقع علي... تحترقني حرارة يده وهو يمسك يدي.. (١٢)

الزواج المثالي:

وفي هذا الطور من العمر، ونظراً لتوجهه المتكرر من الأم (زوجة الأب) فقد رأت في فاضل ما تشده أي فتاة

في الشاب الذي تحب « لقد بلغ حلمي بالزواج من فاضل درجة إحساسي بأن حياتي ليس لها من معنى إلا هذا، وأني لن أجد رجلاً يمثل هذا الكمال الذي يتميز به (١٣). وه صورة فاضل كانت تلاحتني أينما أذهب » (١٤) غير أن فاضل هذا لم يتجاوز موقفه من ليلي خطوط الإعجاب، فسرعان ما أبلغ أمه نيته في خطبة فتاة تدعى (نبيلة) تعرف إليها في باريس، فما كان من الأم حليمه إلا أن وجهت الدعوة لكل من ليلي وزوجة الأب لحضور الاحتفال بعقد القران، فالزواج هنا تكتشف ليلي أنها ما خلقت إلا لكي تكون تكملة الحظ: فقد صدم بولائها الأب لأنه كان ينتظر مولوداً ذكراً مثل رشيد، يحمل اسم العائلة، ويكرس المصلحة العريقة. وتوفيت أمه بعد ولادتها بليام قلائل، وكان الجسد الذي احتواها جنينا في الرحم تسعة أشهر يتأبى على الوقوع في حب هذه الطفلة المنكودة، فآثر الرجل إلى العالم الآخر. وما هو ذا فاضل، الذي رأت فيه الروح المثالي، وفارس الأحلام التي تبثت، يفضل عليها فتاة أخرى دون أن تعرف كيف، ولماذا، أهي أجمل منها، أم أكثر رقة؟

وأما ما كان الأمر فقد تأسست فكرة الزواج كلياً، واتخذت قراراً هو أن ما تسعى إليه في هذه الحياة هو أن تعيش في حرية، حرية تختارها هي وليست تلك التي يضئ عليها بها الآخرون. لقد كان لفشل تجربتها مع فاضل أثر كبير في حياتها كادت بسببه تفشل الموت على الحياة: « عندما علمت بخطوبة فاضل من نبيلة أحسست بالحرارة تغزو جسدي، ويبدأت قلبي ترق في صدغي، والألم يعضني... أقيت نفسي في المتبحر... أحسست بالعالم ينهار من حولي، لهذا الحد افترق إلى الجاذبية بعثت بفضل الرجال المحيطون بي نساء أخريات علي؟ أولاً أبي... والأب فاضل... أردت أن أموت... (١٥)

التعليق خارج القصة:

وقد كان ينبغي على ليلي أن تنتظر ريثما تهي دراستها الثانوية، وتحقق النجاح في البكالوريا، لتتمكن بعد ذلك من المتفر، ودراسة الاقتصاد في جامعة مدينة (غرونوبل) الفرنسية، فيمد هذا السفر، ونتيجة لإحساسها بالإحباط بعد خطوبة فاضل من نبيلة، ووفوها

على الوضع الحقيقي للمرأة في المغرب، بعد ذلك كله، دامها شعور الطائر الحبس الذي نجح في الانطلاق من قهبان القفس، فراح يحقق بأجنحته، ويرشرف باستمثاراً، فراح بالحريته الغامرة التي أعطيها. هنالك انفتحت على التيارات السياسية، وراحت تضي ساعات طوالاً في القراءة، ووجدت في التنظيمات الراديكالية، ما يلائم ثورتها الجامحة خلافاً للأحزاب اليسارية في المغرب التي هي في رأيها حركات إصلاحية ليس غير: كل شيء في كان يتجه نحو الراديكالية، شبابي، ثوري، وإيديولوجي.. (١٦)

في (غرونوبل) ظهرت شيمة زميلة الدراسة، وكانت قد رافقتها من المطار إلى غرونوبل، واتخذت معها من السكن الجامعي في حي سان مارتان مكان إقامة دائمة. وفيها عرفت (عمر) وهو شاب مغربي، وطالبت جامعي، ذو نشاط سياسي، وقد شهدا إليه بسلامته الصارمة، وفهم الشهواني، وسرعان ما نشأت بينهما علاقة وسدت فيها فرصتها الأولى للتأكد من أنها فتاة كبرها لا تنفطر إلى الجاذبية التي تجعل من حولها يبهيمون بها حباً، ويتوقرون إلى اللقاء بها... وشهدت (غرونوبل) أول تجربة تفيضها ليلي مع الرجل الذي فوجيء بكونها بكرًا.. فشاطبه إذ ذاك قائلة: وهل البكارة شيء مهم يجب أن نلقة على الجاه ٩ هل هي ذات أهمية كبيرة؟ (١٧)

هذا الموقف، في الحقيقة، يتداعى مستنداً موقفاً آخر مستقراً في الذكرة: « عندما أحضفت ببكارتني لزوجي - علي ما علمتني ماما - غير أني لم أكن أولي هذه البكارة أي أهمية خلافاً لكل المبادئ التي تلقيتها. لم تكن البكارة تعني لي سوى حاجز يجب اختراقه لدخول عالم الكبار... (١٨) ومع عمر وجدت ليلي المناخ مهيباً للتعرف على نفسها وأتائها من الداخل مع عمر اكتشفت جسدي وأنوثتي، اكتشفت الجنس والرغبة وخلصت عذار الحياء... مع أصبحت امرأة... كان يبدو لي أن استمتاعي معي ينعكس على وجهي... غير أني لم أكن مستعدة بعد للارتباط بأحد... ما يزال أمامي الكثير مما يجب تعلمه... (١٩)

على أن عمر هذا كان يعيش امرأة أخرى فرنسية هي (استيل) التي يقيم



أخطر ما هي الأم هو أن يتحول الإحساس بالفيرة والشعور بالحسد إلى أحقاد دنيئة

سمعت صراخ امرأة تضرب، فخرجت من غرفتها لتعرف ما يحدث، فإذا بها تجد طالبا أعرفه يضرب زوجته وهو سكران. كان هذا الطالب في الاجتماعات يلوح أفكارا سياسية، جد تقدمية.. (٢٥) مما يجعلها تستغرب دفاع الطلبة المغاربة عن الأفكار الثورية بقناعة، على الرغم من أنهم - وهذا ما كانت تعلمه علم اليقين - ما يزالون يحدون صمودية كبيرة في احترام الفتيات اللواتي أقاموا معهن علاقات جنسية (٢٦). فالرجل الشرقي، والمغربي، على السواء، ينسج موقفه من المرأة بالتفاضل: يريدها أن تستسلم لفرواته، ومع ذلك، لا ينظر إليها باحترام حين تقبل ذلك. ومن هنا يظل الرجل يعد نفسه الصيد المطلق الذي يحق له ما لا يحق للمرأة. فالأعراف والتقاليد، والعادات، والتعاليم الدينية، تمنحه هذا التميز. فهو يستطيع أن يتزوج من النساء أربعا، ويستطيع أن يطردهن متى شاء.. ويرث أكثر من أمه وأخته.. ولا يمكن للمرأة - زوجة كانت أو بنتا - أن تحصل على جواز سفر، وأن تسافر دون إذن نفسه حاميا للأخلاق (٢٧). وهذا واقع لا يؤثر في الرجل كثيرا وإنما يقتصر تأثيره السلبي على المرأة. وقد تمثل هذا لليلي بوضوح بعد عودتها من (غرونويل).

تمرد الأنتن:

وذلك أن اعتيادها على نمط الحياة في (غرونويل) - يزيد من الصعوبات التي تواجهها في التأقلم مع الحياة في

معها في الشقة. وقد أطلع ليلي على علاقته بتلك المرأة، ولما كانت الصراحة، والمكاشفة هي الشرط الأساسي الذي تشترطه لاستمرار علاقتها بإنسان، فقد تقبلت هذا بصدور رحيب. فهي ليست أنثوية تحرص على الاستئثار بحب الرجل الذي هبلا ما تشاغل عنها متذرها بافتقاره إلى مكان يثقان فيه بعيدا عن عيني (استيل) هذه. وقد اضطرت بسبب السكن الجامعي لإدامة هذه العلاقة. ومع ذلك تحققت النبوءة التي حدثها عنها (فنيدي) في بيت الخالة (زكية) عندما قالت لها إن الرجل الذي تحببه سيبت لك الكثير من الألم، وفي حياتك رجال كثيرون.. أرى سفرا إلى الخارج.. ستذهبن بعيدا عن الديك، فمة رجال كثيرون في حياتك لكن الذي تحبته سيصدمك صدمة عنيفة، مستفدته مرات عدة، وستعذبن لكن الخلاص سيأتي في النهاية.. (٢٠)

وتحقق هذا، أو شيء كبير منه، في رجل الثانية وعصر، يأتي دور (الآن) الفرنسي الذي استعوى على إعجابها بشمره الأشقر الحريري، وعيونه الزرقاوين الشافطين، وجسمه الرياضي (٢١) وأعجبها أكثر بموقفه من المرأة، فهو يلمص لأخر، ويحتزم رغبا، ومعه تحسن الفتاة بأنها تعيش على سجيته دون تصنع، (٢٢) وتستقبله في شقتها في (غرونويل) وتعيش معه التجربة حتى آخرها، وتغيب في عاله الخاص عندما يصلحها إلى منتج للتزليج. وبما أنها عاهدت بمز على ألا تخفي عنه شيئا، فلا سيما فيما يتعلق بحياتها الشخصية، وقد صارت حبة بملاقتها الجديدة هذه، ليستشيع غضبا.. وغيرة.. مع أنه يسمح لنفسه بإقامة علاقة مع اثنتين في وقت واحد هما (استيل) ويلي.. لا أفهم سر ثورتك هذه.. هل تحرميني من حق تمتع به لنفسك؟ (٢٣)

وحين وجه إليها صفة قوية جعلت خداه يلهب اكتشفته على حقيقة، فما كان يتشدد به من شعارات لا يعدو أن يكون ضربا من التنويه، والخطأ، الذي يستر به عورة الرجل الشرقي، إنك تثير استمرازي. هذا هو وجهك الحقيقي، من يصغ المرأة مرة واحدة، سيكر ذلك إلى ما لا نهاية. (٢٤) وهذا الموقف الذي ينكر ليلي بالحادثة التي روتها لها شيما ذات يوم، حكى لي شيما أنها ذات ليلة

الدار البيضاء حيث منزل الأسرة. كانت في طفولتها، ونتيجة التربية الأخلاقية القاسية، والحرمات من حنن الأم، وانصراف الأب عنها انصرافا شديدا لاهتمامه بالولود الجدد (رشيد) قد نشأت كارهة لكل شيء، متصدرة على كل شيء، وعندما بدأت تقي الطرود من حولها ازداد تمرداها على (الدونيئة) التي تحبب بها في عالم الذكور الذين كانت من أول أمرها تحب أن تعرف الأشياء كيف تحدث ولماذا (٢٨) وكثيرا ما كانت زوجة الأب (ماما) تعجب عليها هذا الطبع الذي هو أقرب ما يكون إلى التمرد، والتعدي، صحيح أن هذا التمرد - في البداية - لم يخط في تجربته عالم الأفكار، والهواجس، والأحاسيس (٢٩) ولكنها بعد الانتقال إلى فرنسا، وفي الجامعة، حيث الانفتاح على العلاقات الإنسانية، والاجتماعية، وتيارات العمل السياسي، أصبحت مسكونة بالتعدي، الذي يتجاوز الإحساس إلى الفعل: «في علاقتي بممر كنت مسكونة بالتعدي.. وكنت أريد الرهان.. وأن أنتصر.. ولو مرة واحدة في حياتي» (٣٠)

وبسبب هذا التمرد انصبحت إلى الأفكار البصرية، وفي ذلك ما فيه من التطرف (٣١). وهي (غرونويل) وجدت نفسها قادرة على الخروج عن المألوف (٣٢) وصارت الحرية - بالنسبة لها - شيئا أساسيا (٣٣). ولهذا وجدت عند عودتها إلى المغرب «صعوبة كبيرة في التأقلم مع حياة والدي.. لقد تعودت على الحياة بحرية، وبالطريقة التي تعجبني، فكان من الصعب جدا أن أريض لنمط حياة أسرتي» (٣٤) ومن السهول أن تنصرف بسبب هذه الصعوبات، فإلى ذلك قد اعتادت الحياة في (غرونويل) حيث الشعور بالحرية، وبكونها تمتلك من الحقوق ما لا تمتلكه في المغرب: حق التعبير، وحق الحياة، وحق الاختيار، وحق الاختلاف.. (٣٥) وهذا لا يتوفر لها في الوطن، لا كله ولا بعضه، فإلى سبيل المثل كان بإمكانها أن تعيش في بيت مستقل وحدها في فرنسا، في حين أنها في بلادها لا تستطيع ذلك، حتى وإن انتقلت مع الأسرة المجتمع لا يقبل أبد أن تعيش المرأة بمفردها، لأن ذلك يعني أنها حرة التصرف بنفسها، وهذا حق لا يمتلكه إلا والدها، أو زوجها أو أخوها، فلا إمكانية لأي امرأة، غير



متزوجة، أن تكون حرة» (٣٦)

وأيا ما كان الأمر فإن رجوع الفتاة إلى المغرب، بعد التخرج، والاستقرار في البيت، والالتحاق بعمل في شركة للتسويق، حمل إليها الكثير من المفاجآت. فقد اكتشفت أن (فاضل) طلاق (نبيلة) وأنه كثير الشدة إلى منزل الأسرة، وأرادت أن تتركه لخدمة علاقة ما بينه وبين زوجة الأب. فهي أول لقاء جمعتهما في البيت وأنهما يتبادلان المناق، صحيح أن ماما تدعي أن (فاضل) في منزلة ابنها (رشيد) لكن الأيام القادمة ممرعان ما ستغير هذه الفكرة.

عودة فارس الأمالم

قد شرع (فاضل) يتقرب من ليلى، ويدعوهما للخروج معه، وزوجة الأب تبارك ذلك التقارب، ولأن ليلى ألزمت نفسها أن تكون صريحة في كل شيء، فقد ذكرت لفاضل ما كان لها من علاقات سابقة بدءاً برجل الثانوية، ومروراً بعمر في (غرونويل) و(الآن) الفرنسي (٣٧) ولم يتأثر فاضل بذلك، بل هاجمها ذات لقاء عفرض عليها الزواج.. هوافقت ظناً منها أن فارس الأحلام، الزوج المثالي الذي ظنته هي البدة، و تأقت إليه في سني المراهقة فظنته يهود ثائبة، اعتبرت فكرة الزواج من (فاضل) ملاذي الأخير، كت أعى باتني أغرق في السطحية، واتخلت وتاجتبهت ببهيدة، وكانت قد انحلت على حد الشعور بالحسد تجاه (شيماء) وحياتها الهائنة السعيدة. (٣٨)

على أن الأيام كانت تضيقه لها مفاجأة غير مسارة، وهي أشبه بمفاجآت التي كان يخفيها القدر للطلال التراجيدي في الماسي الإغريقية القديمة ففي يوم عيد ميلاد (فاضل) أرادت أن تواجته وتلقه في الشقة، وقصعت الباب، وفي أثناء وجودها في الداخل انتفضت لدى سماعها بحركة المفاجئ تتلوى من جديد في قفل الباب. ولم تكن تتوقع مجيء (فاضل) في هذا الوقت المبكر، إسماعيل ما دفع بها للاختفاء خلف المكتبة الموجودة بين الصالة والمطبخ. ومن ذلك المنيا استطاعت أن تسمع بوضوح الحوار الذي دار بين (فاضل) وزوجة الأب (امام).

الحوار كان مطوّلاً، وفيه الكثير مما يدل على أن العلاقة بين الاثنين أعمق مما كانت تتوقع. يقول لها فاضل: لم أعد أحتفل، منذ أشهر لم تلتق. وتجب زوجة الأب « يجب أن تكون حريصين فمصطفي (الزوج) بدأ يشك بنا، وليلى.. خطيبك، قد تأتي في أي لحظة.» (٣٩) ويستمر الحوار المشعور تتأكد (ليلى) من أن عرض الزواج لم يكن سوى وسيلة لاختراجها (ماما) لتوفر للمشيقيين مناخا مناسباً للالتقاء بعيداً عن أعين الرفقاء. وأما (فاضل) فلم يكن يشعر تجاه ليلى بأني حب « أفضل هذا من أجلك أنت.. وحيداً بك .. هأنت التي اقترحت هذا الزواج البليد، لقد قبلت الارتباط، طوال العمر، بامرأة - ليلى - لا أشعر تجاهها بأني عاطفة، من أجل أن أظل هزبك.» (٤٠)

عندما بلغ الحوار بين الأم والشاب حول (ليلى) هذا المستوى، لم تعلق الفتاة صبراً، فخرجت من وراء المكتبة، واندفعت عبر الصالة نحو الباب ناسية حقيبتها، ومفاتيح السيارة. وعلى الرغم من حرج الموقف نذكرت في تلك اللحظة نبوة الشرافة (هنادة) وقولها «الرجل الذي تحببته سيَصْطَدِّكْ صَدْمَةً عنيفة.» (٤١)

عندئذ تذكر ليلى صديقة الجامعة (شيماء) فتكتشف كم هو محزن أن تكون شقية لأنها اختارت طريق التردد والرفض، فيما تنعم صديقتها تلك بالهناهة، والسعادة، لكونها، اختارت الطريق الصحيح.. طريق الأمان.. كل شيء من حولي يهتز. لم أتمكن من ترتيب أفكار. غرقت في نوم ثقيل أسود. وعندما استيقظت كان الليل قد أرخى سدوله (وشيماء) تجلس إلى جانبي.» (٤٢) لقد اتضح لها الآن أن الجميع يرفض الأنتى المتمردة، أحسست بالياس وأنا أرى الجميع يرفضونني.» (٤٣) فحتى عندما أرادت أن تستأجر شقة للإقامة فيها يند أن قررت عدم العودة إلى بيت والديها، لم تجد من يوافق على تأجيرها، لذا اضطرت لمشاركة إحدى النساء (عائشة) شقتها الخاصة «على أن تدفع لها نصف الأجرة.

وفي هذه الشقة تلتقي الأضداد، وتلتئم النقائص، فهي المتمردة، الحرة، المثيرة، تتعاضد مع فتاة محببة تقدم لها الملائ في صلوات خمس تؤديها كل يوم، وطقوس تمارسها باستمرار. والمفارقة

المدهشة أن الأب يزور ابنته في هذه الشقة، ويتعرف إلى عائشة، ويتأثر بها، فيقبل ثقته، ويواطب على الصلاة.. ويمتدز أداء فريضة الحج « ويقرر الزواج من عائشة.. وهي، أي ليلى، تشهق هذه الانقلابات كلها في الأب دون أن تصدق ما تسمعه، أو تراه.

طعم السقوط:

وأخيراً، كما لو أن الزمن يكرر نفسه، تتصرف إلى كمال الذي كان قد فقد زوجته بعد ولادة ابنته (سناء) بوقت قصير. وهذا الرجل العادي، البسيط، يقف إلى جانبها في محتتها، وسرعان ما ينشأ بينهما صُرب من الاستلطاف لا يرقى إلى مستوى الحب « أحسنت وأنا اغادر أسرة كمال بأني أكثر قرباً منه.. على خلاف ما أحسنت به عندما رُزْتُ عائلة عمر.» (٤٤) وانتهى هذا الشعور إلى عرض بالزواج، هوافقتة، فزفاف بلا مراسم، ونهضت (ليلى) بالدور ذاته الذي نهضت به زوجة الأب (مرية) فكان حبها، وحشائها على سناء، ابنة كمال «شيماء يذكّرنا بطفولتها.» (٤٥)

ولم تخل الحياة مع كمال من بعض المشكلات، التي تشهدنا في المادة البيوت. وقد أدى تمسك كمال براهي القائل بضرورة تسرع (ليلى) لتربية (زهر) ابنهما، وأن هذه مسؤولية منونة بالأتم تحديداً، وأن الأب لا يطلب منه حتى تقديم المساعدة في ذلك، إلى شيء من الجفاء بينهما والعزوف. لم أعد أحس بأني رغبة تجاهه، كيف أغضب في رجل لا يرى في سوى الأم ويرفض فكرة ترك المرأة التي بداخلي تعيش ؟ هكزت هي (ماما) لقد عظم أبي منذ البدء مجزء أم لي، لا زوجة له.. وبدأت انتهم معاناتها، لا بد أنها كانت تحم بجزء منها بئوت.» (٤٦)

وإذا كان الضماع قد قالوا:

لا يتعرف الحب إلا من يكابده و

لا الضيابة إلا من يمانيتها

هإن هذا القول يصدق تماماً على تناول باهية الطرابلسي لمشكلات المرأة في عالمها الشرقي مقارنة بمشكلات المرأة في العالم الغربي. فدورة الحياة، التي ابتدأت بولادة ليلى، وانتهت بما وصلت إليه من أن المرأة فتاة، وزوجة، وأمامت موتاً بطيئاً نظراً لعزوف الآخر - الرجل - من سماع صوتها والإصناص



إلى رغباتها، وإلى نبض أحاسيسها، ومشاعرها المتجذرة، في العروق والقلب، تسلم بالهزيمة» أصبحت المبادئ التي كتبت أرفضها الملجأ الأخير، والملاذ الذي أهرب إليه من هلمي. (٤٧)

هالمة، وفقاً لهذه الصورة التي رُسمت بوضوح في الرواية، لا تعيش في عالم قيوده من حزين، بل قيوده حديدية، إن لم تكن أكثر صرامة، وأشدّ مكمبراً. وإذا هي تحبّت هذه القيود، فإنها بتدعيها هذا تصبب لنفسها شركاً، أو تحفر لنفسها قبراً تتوي فيه.

لقد لاحظنا كيف تتزايد مأساة ليلي كلما ازداد حظها من الاستقلال برأيها عن الآخرين، فكانها تريد أن تقول لنا: إن الظروف المحيطة بالفتاة أقوى من أن تستطيع تحديها، وتجاوزها، وأن سقف تطلعاتها يجب ألا يكون قديماً، ولا كان طعم السقوط أكثر مرارة.

نضاء النهر:

هذا الخطاب النسوي، السلس، وجد في أسلوب الاعتراف نموذجاً للتعبير قد يكون أكثر من غيره ملائمة لهذا. فقد صاغت المؤلفة بأهمية الطرابلسي خطابها على هيئة مذكرات كانتا تكتبها بطلّة الرواية (ليلي) فتعني على الحوادث، وعلى ما تخطأها من تحليل نفسي، واجتماعي لشخصية البطلّة، وللشخصيات الأخرى المجاورة لها في فضاء النص، الكثير من المصادفة التي تصل حدّ التوثيق، وترتيب الحوادث الذي انتهجت فيه التسلسل الزمني الطبيعي (الأكرونولوجي) مساعد القاري على استشفاف المرامي الكامنة فيما بين الكلمات، بدأت بولادة رشيد.. والطفلة تصني إلى انفعالات الأب يميلاده، والتصور حول الابن مقابل إعمال الفتاة. وتدلّيل زوجة الأب، فضلاً عن الاحتفال بالمصيبة، ومسألة الختان...» لا تزال صورة أخي (رشيد) الصغير بمروره، وسريته الخفية، وهمّ يدورون به بعد ما وضعوه في الطيفور الخشبي للون، راسخة في ذاكرتي.. كان أبي يتوجّه إليه باحترام، لقد نشأ بينهما تواطؤٌ شديد. (٤٨) ثم الذهاب للمدرسة.. فالانتقال إلى مرحلة البلوغ، وظهور الدورة الشهرية، فالدخل في سني المراهقة والتجربة مع رجل الثانوية، فالنجاح في البكالوريا.. والوقوع في الحبّ الأول (فاضل) فارس

الأحلام التي سرعان ما تبددت. وظهور الخاتلة (زكية) وحفلاتها التي لا تظلم من مظاهر بورجوازية فارغة أدت إلى إفساد العلاقة بين الأب (مصطفى) والأم (مربية) لإنشاء دكان لبيع الملابس.. ثم السفر إلى (غرونوبل) والتعرف إلى رجال: عمر، الآن، هودو فاضل من جديد لتكون خاتمة الفجائع. وأخيراً كمال، وعائشة. تزامن بين الحوادث والنمو البيولوجي، والمسيكولوجي والاجتماعي، للشخصية الرئيسية: ليلي.

فكلما مضينا خطوة إضافية في سرد الحوادث، وقفنا على شيء جديد يلقي الضوء على الحياة الداخلية، والعالم الجوّاني لفتاة جمعت بفقدان الأم، ولم تشعر بارتياح إزاء الأب، أو الأخ، فتقرّر مصيرها الذي يتلخص بكراهية كل شيء يقرّء المعرفة، وتقره التقاليد، ويحضّ عليه الأديان، والنزوع إلى أي شيء لا يقلل به، ولا تقرّه.. أي تقلب ما يُمسّى في علم النفس الفرويدى بالهو Idé على الأنا، والأنا الأعلى Super Ego ولكن هذا بالطبع يقوده وسط القيود الكثيرة إلى الانصياع، والخضوع، في حين أنها تنظر بعين الاغتراب إلى زميلتها (شيماء) التي اقتنمت بأهداف واقعية يمكن تحقيقها: الدراسة والحصول على نتائج جيدة، وزواج يودي، مثلما يقال، إلى أسرة سعيدة، وعش دافيه.

وإذن، فإن ليلي التي حاولت التقلب على الشعور بالنقص تجاه ما يلاقيه الأخ (رشيد) من تفضيل، انتهت إلى الإذعان، فانسجملت إلى زواج شبيه جداً بزواج شيماء، وإلى معيشة في كنف كمال لا تختطف بستاناً عن معيشة الأم في كنف

الأب، الذي لم يكن يشعر تجاهها بأي إحساس سوى أنها مربية لطفله ليس غير. بعبارة أخرى تحولت الفتاة المتسرّدة إلى جارية طيعة في منزل السلطان الأمر النهائي الذي هو الزوج.

بساطة الحكمة:

لقد استعانت بأهمية الطرابلسي في كتابة روايتها هذه بحبكة بسيطة جداً، وواضحة، قللت من انتماء هذا النص لفضاء الرواية الحدائي. فلا تقاطع في الأزمنة، ولا خلط في الأسكّة، ولا تعدد في الأموات، فما نسمي إليه، ونقرّؤه، لا يتعدى صوت الراوية (المصدر) وهي ليلي.. التي تماهت تماماً في شخصية المؤلفة حتى بدت كما لو أنها سيرة ذاتية حقيقية، واختار زمن الكتابة، وهو الحقبة التي أعقبت زواجها من كمال، يمنحها الفرصة الكاملة لاستعادة الماضي، لذا اتسم سردنا للحوادث بالدقة والترتيب الذي يفصح عن سلامة الوقائع وفقاً لزمن حدوثها الطبيعي، صمّيع أنها اعتمدت على التثنية، والتوثيق في بعض الأحيان، مثلما حدث عندما شتبت لها (فريدة) بما سيكون عليه المستقبل، كما سافر إلى الخارج، والتعرف على رجال عدة، والخدمة القوية التي يسببها لها من تعب، إلا أن هذا التنبؤ لم يكن له أدور في الصنيع السردى للحوادث.

كذلك لجأت إلى تقنية التلخيص، فهي، كلما تعرفت إلى رجل جديد، سردت عليه ما حدث لها في الماضي، جرى ذلك عندما عرفت عمر في (غرونوبل) وتكرّر ذلك عندما تعرفت إلى (الآن) الفرنسي... وعندما عاد إليها فاضل طالبا الزواج رزّت له كل شيء. وتضمن الحوار الذي جرى بينها وبين (شيماء) بعد تعرفها على (الآن) ويعد خلافاً مع عمر، والحوار الذي جرى بين زوجة الأب وفاضل عندما كانت مخفية وراء المكتبة، والحوار الذي دار بينها وبين الأب مصطفى في شقة عائشة إضاءة للماضي.. وذلك كله استُشعر عن استعادة بعض الحوادث، وتكرارها، مما يعني أنها تحولت إلى وظائف، أو حوافز، تستمد على تشبيه السرد، وتقبل ذاكرة القاري اعتماداً على التخزين، والاسترجاع، لربط ما وقع في البداية مع ما يتبع في وسط الرواية وآخرها أو ما قبل الآخر.

استعانت الروائية بحبكة بسيطة جداً وواضحة، قللت من انتماء هذا النص لفضاء الرواية الحدائي

سلسلة المكاتب:

وقد رافق هذا التمسك الزمني تنقل في الأمكنة يتناغم وسيورة الحوادث. فالبدائية كانت في بلدة لم تسمها قط قريبة من الرباط، ومن وصف المؤلفة لها يمكن الاستنتاج بأنها المحمدية (فضالة) ومن ثم تم الانتقال منها إلى الرباط، والتجوال بسلاسة على ضفاف النهر المعروف باسم نهر أبي رقرق. ثم الانتقال إلى الدار البيضاء، وهي ليست بعيدة كثيرا عن الأمكنة المذكورة. وفي الدار البيضاء ما فيها من الأحياء الجديدة والبورجوازية المتفرسة. وبالعائلة زكية ومنزلها الذي يرقى إلى منزلة القصور، وأحياء الحفلات الصاخبة التي لا نجد مثيلا لها إلا في ليالي ألف ليلة وليلة المليئة بالخيال. ثم الانتقال من الدار البيضاء إلى غرونوبل وما تخل ذلك من التعرف على أفاق جديدة، وحياة ذات نمط مختلف. حيث الحرية، والعلاقات المفتوحة، والتغيرات السياسية شديدة التباين. وفي حي سان مازتان تنفذ البطة من السكن الجامعي مقرا برقعة (شيء) قبل أن تتأجر شقة تخطط فيها بمر الذي تكشف عن مختلف في ثياب قدمي. وأخيرا العودة إلى الدار البيضاء في المغرب. هذه الحركة السلسة بين الأمكنة والمدن، وضعت البطة في فضاءات نفسية، واجتماعية، شديدة الاختلاف، مما ساعد على صقل شخصيتها، ووسمها بالطابع القوي. لكن العبرة، عادة، في النهايات. فمثلما كانت البداية جاءت النهاية الأخيرة، الانطلاق إلى ما وراء القصرين.

المركز والفرع:

ولقد ارتكز بناء هذه الرواية، وحيكتها البسيطة، على مجموعة من الشخوص، في مقدمتها ليلى التي أتاح لها المؤلفة دورين متكاملين، هما: دور الراوية (المساردة) ودور البطلة التي تتجسج حول الاهتمام بها خيوط الرواية جميعا. فشخصياتها الرئيسية: الأم، والأب، وفاضل وعصره، والآن، وكما، وشيما، خلال علاقته بليلى. فميوتها، وصورتها، يلقيان الظلال على كل الشغوص. نحن لا نعرف مثلاً، شخصية عمر التي أداتها المساردة إلا من خلال ليلى. ولا نعرف طبيعة الشاب الفرنسي (الآن) إلا

من خلال تصويرها له، ولاهتماماته، ورفقه في التعامل مع المرأة. ولا نعرف فاضلا - الذي يبدو في هذه الرواية مثالا للشخص الشرير - إلا من خلال وصفها له أيضا. ولعلاقته نبيلة أولا، وزوجة الأب ثانية. حتى الأب نفسه، نشرت المساردة ظلالا على صورته، فسمعتها تتكلم عن تقهّره، واتجاهه إلى التطرف، والتمسب، من خلال وعي ليلى بذلك. أي أن البطلة - بكلمة موجزة - تحتل موقع البؤرة في هذا النص الروائي. وأما الشخصيات الأخرى، فمثل الرغم من أهميتها، لا تتجاوز محيط الدائرة إلى المركز.

خفايا المرأة:

لقد تميزت كتابة باهية الطرابلسي في الرواية بصراحتها المطلقة، ليس لأنها تصف بلغة مباشرة علاقة الرجل بالمرأة، وإنما لأنها ألفت الضمير على جوانب من المرأة تظل، غالبا، في الزوايا المغمية. فلا تتيح الكتابات بالكثير منها إلا نادرا. فقد صورت لنا نصف المرأة من خلال شخصية الحالة زكية. أو زوجة الأب (مريّة) وسليبتها، وعدم البحث عما يحقق لها الإنصاف والمساواة مثلما هو الشأن بالانفصا لشويما، أو ندى، التي تزف إلى عريس لم تعرفه سابقا. ويتم تجميلها له، وإعدادها، كما تعدّ الضحية ليوم العيد. وألفت الضوء أيضا على العالم الخفي (النفسي) للفتاة بتوجيه النظر إلى الذرية المنزلية القائمة على التمييز بين الأخ وأخته على أساس بيولوجي. مما يؤدي إلى إيجاد العقد السيكولوجية التي تبحث عن منفذ لها تارة بالتمرد، وطورا بالتهور. والاعتراف. ولم يشغلها هذا الجانب النسوي باعتبارها كاتبة عن لفت النظر لا تمتاز به شخصية الشاب الشرقي من تناقض، فهو يدعو لشبي، وعند التطبيق، والمراس، يتكرر لكل ما دعا إليه، أو ظن أنه يتبناه. باختصار «أمراة ليس إلا» رواية جيّدة تضع الإصبع على الجرح، ولا تسلم بهزيمة المرأة، وإن انتهت إلى الانكسار*.

* ناقده وأكسبه من الأبر

* فصل من كتاب بعنوان في الرواية النسوية العربية بصدر قريب.

المراجع:

١. باهية الطرابلسي: أمراة ليس إلا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٥.
٢. لصدر سابق ص ٢٠.
٣. السابق ص ٦.
٤. السابق ص ١٠.
٥. السابق ص ١٠ - ١١.
٦. السابق ص ١١ - ١٢.
٧. السابق ص ٣١.
٨. السابق ص ٨.
٩. السابق ص ١٩.
١٠. السابق ص ٢٧.
١١. السابق نفسه.
١٢. السابق ص ٣٦ - ٣٧.
١٣. السابق ص ٥٦.
١٤. السابق ص ٥٧.
١٥. السابق ص ٧٠ - ٧١.
١٦. السابق ص ٨٠.
١٧. السابق ص ٨٩.
١٨. السابق ص ٢٩.
١٩. السابق ص ١٠٣.
٢٠. السابق ص ٤٨.
٢١. السابق ص ١٠٩.
٢٢. السابق ص ١١٤.
٢٣. السابق ص ١١٦.
٢٤. السابق ص ١١٧.
٢٥. السابق ص ٨٣.
٢٦. السابق ص ٨٤.
٢٧. السابق ص ٥٥.
٢٨. السابق ص ٣٢.
٢٩. السابق ص ٨٧.
٣٠. السابق ص ٩٥.
٣١. السابق ص ٩٧.
٣٢. السابق ص ٩٦.
٣٣. السابق ص ١٠٨.
٣٤. السابق ص ٩٨.
٣٥. السابق ص ١٠٧.
٣٦. السابق ص ١٣٥.
٣٧. السابق ص ١٤٥.
٣٨. السابق ص ١٤٨.
٣٩. السابق ص ١٥٢.
٤٠. السابق ص ١٥٣.
٤١. السابق ص ١٥٤.
٤٢. السابق نفسه.
٤٣. السابق ص ١٥٣.
٤٤. السابق ص ١٦٨.
٤٥. السابق ص ١٦٩.
٤٦. السابق ص ١٧٤.
٤٧. السابق ص ١٥٦.
٤٨. السابق ص ٢١.



مثل ظاهرة كونية غريبة حدثت قبل جيلين، ما زال العرب ينتظرون كل خريف جائزة نوبل، بعد أقل من عشرين عاما من على فوز الروائي المصري الراحل نجيب محفوظ بالجائزة الأرفع بين الأمم ..

وحديث نوبل عند العرب منذ ذلك الوقت، متكرر ومنسوخ مثل الدراما الرمضانية: زويعة مقالات تتقاطع كثيرا على فكر قليلة الشأن؛ أولها أن بعضا من كبار الأدباء العرب لا يمكن شراؤهم بجائزة حتى ولو كانت بحجم نوبل للأدب، وثانيها أن الذين استوفوا استحقاقات نوبل السياسية ما زالوا، بحسب تلك الفكر، على رصيف الترشيدات السنوية التي لا تعدو أن تكون حفلة إعلامية لذلك الخميس الخريفي المرتقب من كل عام.

ولا بأس من استعادة بعض المقالات المحفوظة للكثيرين من الكتاب العرب الذين أسرفوا في ذلك الخريف الثمانيني، بتأويل الدوافع، غير البريلة بالطبع، التي وجهت نوبل من العاصمة الباردة إلى القاهرة الحارة؛ تلك المقالات التي أعادت تدوير نظرية المؤامرة، والتقليل من شأن «محفوظ» الأدبي .. باعتبار أنه لم ينالها إلا مكافأة على مواقفه السياسية المعتدلة .. والمعروفة للجميع ..

فإبراز موقفه الإيجابي من السلام، مع إسقاط ريادته في الرواية العربية، دفع العديدين إلى القول بأن الجائزة لم تكن لمصر أو العرب .. بل «للمواقف النشاز التي يحاولون من خلالها اختراق العرب ودفعهم إلى السلام»!

هذا كله، والكثير غيره، شكل أرضا خصبة للبناء السريع في مواجهة بعض المبدعين الكبار .. فقد بقي الحديث لسنوات طويلة عن تخلف الشاعر محمود درويش من ميراثه الشعري القديم، مصحوبا بالكثير من المواقف السياسية المعتدلة التي لا تروق لأصحاب النزاع الحربية في الأدب .. مقترنا بالخوف غير البريء على الشاعر بأنه أفرط في السير إلى نوبل، فيما هي تمضي بورتها بعيدا عن وقوفها الاضطرابي في العام ١٩٨٨ !

حتى ودرويش يعلن صراحة بأن نوبل جائزة لم تخلق للأدب العربي، وأنه يعرف كيف يحلم بعيدا عنها .. جاء من يقول: ها قد بدأ الرجل يعود إلى شعره!

نادر ريتشي

إلا أن قصة الشاعر أدونيس مع نوبل تسير في اتجاه أكثر تشويقاً؛ فصاحب «أغاني مهيار دمشقي» مرشح دائم في قائمة نوبل النهائية من كل عام .. حين «تخطئه» فيعود من جديد في العام التالي من أسفل السلم إلى ما قبل نهايته بقليل ..

وإذا كان الشاعر والمثقف المثير للجدل دوماً، قد أعلن مرارا أنه لا يفكر بالجائزة، أو لا يسعى إليها، على وجه الدقة، هنالك لم يشفع له كثيرا حين تتناولته المقالات الصحافية العابرة فيما يتنبه محاولات الإعدام الوهمية في أقبية التعذيب، ففي أقل ما يتعرض له أدونيس من أولئك الذين يرون في نوبل حيلة غريبة لاستدراج العرب من حصونهم، أنه يمثل التراث الثقافي العربي المنقرض، في قراءة مغلوطة للمثقف الناقذ .. إلا أنها تبقى محاولة اغتيال فاشلة .. طالما أن نوبل ما زالت عند العرب ظاهرة كونية مذهشة تألي التفكير ..

وهي سبيل تفسير ذلك تنعبد الروايات إلى حد أن تتضخم مثل خرافة يجري تصديقها؛ لكن الأكثر صوابا في كل ذلك السجل الدلالي حول الجائزة هو أن العرب الآن هم في أمس الحاجة إليها، فتسليط ضوء نوبل المبرع على نموذج أدبي عربي مثل درويش أو أدونيس يعد أفضل حجة مضادة لتقديم الثقافة العربية مقابل الصورة

الضالمة التي يتجهز بها جزء غير بسيط من العرب .. مثل ميكياخ ساذج يطبع العرب بهامته، لدى الغرب بصورة كاريكاتورية منفرقة.

.. لكن ذلك يبقى رهانا يستند إلى الكثير من الخسائر؛ فمحفوظ أيضا فاز في الجائزة في وقت عصيب على العرب، كانت الانتفاضة الفلسطينية الأولى في أوجها، وكانت الجهود تستميت لتقديمها إلى الغرب بصورتها الإنسانية المقهورة، ولعل كلمة محفوظ التي أقيمت في حفل تسليم الجائزة، كانت جزءا غير بسيط من ذلك الجهد ..

ويذكر الجميع كيف جاءت مكافأة محفوظ من قبل رؤوس مغلقة على هم المؤامرة مصحوبة ببعض الأصوات الأصولية التي كانت تكفر محفوظا .. فكان أن ظهر ذلك الرجل الغقيم الذي حاول اغتياله بتأثير من تلك الآراء الموهوسة بمقعدة الاستهداف والتطهير من الظواهر الأدبية، الغريبة !

© كاتب وصحافي أردني

الأدب أدبا مهشأ؟

عندما نتحدث عن «الهامش» أو «البيئة» هذا يعني أننا نفكر انطلاقاً من «مركز» قد يكون، صمغياً، باريس. لقد كانت هذه الوضعية هي القائمة رسمياً طيلة الفترة الاستعمارية حيث السيطرة اللغوية لم تكن سوى إحدى إشارات السيطرة السياسية.

اليوم، مازالت باريس مكان الهيبة حيث يتركز عدد كبير من دور النشر وحيث تسند الجوائز الأدبية المرغوب فيها. وفي معرض الكتاب مارس ٢٠٠٦ - وقع الاحتفاء بالفرنكوفونية كضيفة شرف، غير أن الوضعية تغيرت. شبكات الفرنكوفونية تشجع على التبادلات جنوب-جنوب، ويقع تنظيم عديد المعارض والمهرجانات في أماكن مختلفة لذات الغرض، كما أنه بدأت تظهر دور نشر رائدة أدب الجنوب في الكيبك مثل «مذكرات المحيرة»، ومالي مع «شجرة الزيتون» وفي أنشازيفو مع «شيبكا».

كما شجعت شبكات الأنترنت هذه المبادرات التي اعتبرتها صديقة جداً. الأدب الفرنكوفوني اللغواني، الذي يتواجد مع الأدب باللسان اللغواني، هو لسوء الحظ قليل الانتشار في مدغشقر نفسها.

في عرسا حيث تنتشر أعمال بعض الكتاب، يقع خطله بالأدب الإهريقي
● بيومي، اليست مدغشقر بلدا إهريقيا؟
- ميزر هذا الخلط وغير ميزر في أن، هذا الأدب يكس ما يحصل في جزيرة مدغشقر، التي هي جزيرة قريبة من إهريقيا ولكن في الوقت نفسه مختلفة جداً بسبب سكانها الذين يسعدون، في معظمهم، من أسها.

٣- كيف تخطيت الصعوبات والوصول إلى هذه الضفة القصية؟ هل ألقت المفه- أو لثقل الهياكل اللغوانية؟ أم اكتفيت بالمدونة المكتوبة بالفرنسية؟

- مازلت بصمد تعلم اللغانية غير أنني لست متمكنة منها لدرجة القدرة على تحمل نصوص أدبية، ولهذا السبب لا اشتغل إلا على النصوص الفرنكوفونية، وإن كنت أأخذ بعين الاعتبار الإنتاج اللغواني الذي يتلقى خاصة بالشعر.

تواجد هذين المتجزيين ظاهرة مهمة جداً لأن جانبين من النص اللغواني يحدد إمكانيات مختلفة لتعبيرات متكاملة.
- هل يأتي الأمر قرار.
٤- كيف عرفت أن الأدب الإهريقي أن قسما كبيرا منه هو أدب شعري، هل ينسحب هذا الأمر على الأدب اللغواني؟

- هلا، هنالك عديد الخرافات والأمثال الشعبية التي يعمد لكل الاستدلال بها في الخطاب الذي يكون الصيحة الإحتجاجية، الأغاني والأحاديث... كل هذه الأجناس يقع جمعها وتشرها لأنها أجناس تهديها أساليب الحياة الجديدة: التلفزيون... و لكن هبنا الاهتمام ليس جديدا، فبعد القرن ١٩ نظم الميرون والملوك هذا العمل، الأدب الشعري

مع المستشرقة الفرنسية دومينيك رانيفوزون حوار حول الأدب الإهريقي الفرنكوفوني

مرار ورزعة: كمال الزباني *

لم تعد إهريقيا السوداء تمثل الفضاء الأسطوري والخرافي الأكثر صموذا والفضاء البكر الذي يهري المكتشفين والباحثين في الأنثروبولوجيا والجيولوجيا وهي نشأة الأديان والإنسان فقط، بل أصبحت منذ سنوات قبلة النقاد الباحثين في الأدب فقد قدم الأدب الإهريقي خصوصية جديدة للمكتبة الأدبية العالمية واستحق من خلالها انتزاع جوائز عالمية كبرى أهمها نوبل عن طريق وولي سوينكا (نوبل للأدب ١٩٨٦) نيجيريا. ونادين غورديمر (جنوب إهريقيا)، ١٩٩٢ و جون كويتسي من جنوب إهريقيا ٢٠٠٣



تشمل مناطق أخرى من الأدب الفرنكوفوني الذي وجدت فيه أوجه شبه كثيرة بالأدب اللغواني.

١- الاهتمام الكبير الذي أوليه لهذا الإنتاج الفرنكوفوني خلق الحدود الفرنسية والحدود اللغوانية يدخل ضمن اهتماماتي بالإمكانيات التمييزية للغة الفرنسية وقدرتها على الخلق، وهي لغة مشتركة لكل هذه الآداب وفضاء لتعاقد الثقافات.

٢- سوف نعود إلى هذا باكتشافه، لندخل عالم الأدب اللغواني هل تعتبرين أن هذا

دومينيك رانيفوزون ناذرة فرنسية وأستاذة بجامعة السربون لسنوات اخترت أن تلاحق اللون الأدبية الإهريقية في جزيرة مدغشقر وخصصت بحثها لدراسة هذا الأدب وتعدته إلى دراسة تاريخ الأدب اللغواني فسمت عدد من الكتب موله وأقامت لسنوات في مدغشقر لتقتضى تفاصيل الحركة الإبداعية هناك.

التقيناها لأول مرة في الجزائر في المنتدى الدولي للسرديات بجامعة بشار فكانت لنا لقاءات أخرى أثمرت هذا الحوار الذي صمغنا فيه رانيفوزون إلى عمق جزيرة مدغشقر كاشفة لنا عمق ما يحجزه الكتاب هناك.

١- كيف كان اللقاء الأول لدومينيك رانيفوزون بالأدب الإهريقي؟ وما سببه الالتفاتة؟

- بدأت أبحالي انطلاقاً من الوضع في مدغشقر بما أنني تعرفت على هذا البلد بفضل زوجي منذ ٢٥ سنة.

في البداية، قرأت وتابعت، البلد، الناس، علاقاتهم بالذاكرة والأدب، حضور أو غياب هذه العناصر في تكوين ثقافتهم وتوارثها. ثم شرفت في أنجاز أطروحة عن الأدب الفرنكوفوني سنة ١٩٨٨ في محاولة لتحليل عمق لهذا المتجز ولأسوله ولخصوصياته وأبعاده وقد وقعت متعلقة هذه الأطروحة سنة ٢٠٠٢ في جامعة باريس ١٢.

منذ ذلك الحين، أصبحت دائمة اهتمامي

كانت شاعرتين كبيرتين.

يمكن أن نقرأ في «أخبار مدغشقر» أقدم الكائنات أو القاصات نأو والأشهر، ليلا رأتسيفا نذرهما ملقنا ونساء صغيرات ليلا مثل ريلو هي وتيلي أنذري مانا نجازا...

كما ترى إذن، كل الأجيال حاضرة، ولكنني لست أقول مع هذا أنني أميز أدبا ناشئا كظاهرة. هناك كتاب يتوق بالغة والواقع ومن بينهم نساء، كل واحدة منهم كثيرها من الكائنات، تعمل على رسم ذريها الخاص.

٧- هل استطعت بوصفك ناقلة، أن تلخصي من عين المستعمر القديم وأنت تهاشرون لصوص الخفافيش يميننا من التمييز؟

- لقد ولست سنة الاستقلال، ولذلك استطعت الانفلات من الجو الاستعماري والمقلية التي كانت سائدة فيه، وليس لي أي مرية في ذلك. ولكن لابد من الاعتراف بحقيقة أنه، في الغرب، المايير الأدبية مختلفة عما هو، ضمنيا، معمول به في بلدان فرنكوفونية أخرى.

لا يوجد في هذا شيء من الاستعمارية بلعنى السياسي للكلية. إن مستلزمات شكل الاشتغال على اللغة والخلق الفني ودرجة التألق الدنيا للثقافة الغربي كلها عوامل تؤثر في انفتاح السوق الفرنسي للنشر من عنده. وهذا الأمر معمول به في كل مكان في العالم. فما إن تجاوز الحدود الثقافية علينا أن نتقبل النصوص التي تكون مثبته مع الإطراب وليس مع آخر ما يعتبر صاحب هبة بالنسبة للبعض ويعتبر عادية بالنسبة للبعض الآخر.

و من هنا جاءت أهمية أن تعرف جيدا المجتمعات التي يولد فيها الأدب الذي ندرسه، كي لا نطبق بصرى المظاهر غير المناسبة ونعترض ما هو مناسب لكن لوضعية أخرى.

٨- صرحت الأدب العربي الفرنكوفوني - شمال إفريقيا - ما رأيك في هذا الأدب والرواية تعجيبا؟

- بفضل زملاء من الجزائر، تحديد، قرأت روايات مغربية كثيرة خلال السنوات الأخيرة. ولا بد أن أعترف أن هذه المنطقة متقدمة فعلا على المحيط الهندي. الروائيون عديمهم كثير، يبرهنون كيف يوظفون الأدب الكلاسيكي ويفنون كتاباتهم أيضا بالكتابات الغربية. هذا الفضاء المغربي ملقى الطفرات المشتركة للادب الفرنكوفوني.

أنا معجبة كثيرا بأسيا جيتار، ميساء باي، الرزقي ملال، وحيد القادر الجماعي وأحب أن أدخل في فك الشيفرة الصعبة التي تتطلبها قراءة كتاب ياسين رشيد وجودرة وأمين الراوي. هذا تمرين ممتع وأحيانا مؤلم أن تدخل في حاسيات أخرى، أن تترك نفسك تستدعي في تلك الخاصة وتمرّ على عوالم أخرى وتكتشف جزئا فقط من ثرواتها وطرفها المسدود. ما زلت إذن أضعف في طرقتي المغاربة.

٩- ما في نقاط التشابه ونقاط الاختلاف بين الفرنكوفونية الإفريقية السوداء والفرنكوفونية العربية، وأنت الباحثة في الأدب المغاربي؟

يتفرع بالأشخاص واللغة والحياء. هو جانب من الثقافة، يفني الإنتاج الكتابي ويتنقل هو نفسه من عناصر الحياة البدائية. الأدب باللغة المغاشية مكتوب أيضا منذ ١٥٠ سنة، مع خصوص مبدئية في الشعر والسفر والأغاني ونصوص في الفلسفة والتاريخ والتولويجا وأدب الرحلة والمقالات السياسية والروايات.

١٠- ما هي خصوصيات هذا الأدب؟ - الأدب الفرنكوفوني في مدغشقر، كما في بلدان عديدة أخرى، يرجع باستمرار إلى الوضعية في مدغشقر، الوضعية الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية...

المشاكل الموضحة التي تعرض هذه الجزيرة التي تعاني في هذه المشرقات الأخيرة من أزمات ومشاكل كبرى وتغرق في فقر مدقع.

١١- وصلت تسمية الشعر فيها إلى نسب مفرقة؟ - وهو كذلك، هناك إذن حاجة للكلال، للسراخ والتعبير عن المعاناة والتعبير عما لا يمكن قوله في النقاشات اليومية أو للباب من مخاض الحوار في مجتمع مثل مدغشقر.

١٢- طبعا، إنهما كان الفقر لا تسال عن حرية التعبير والتعبير الطرقي.

- أجل، لذلك يبدو لي الأدب بالفرنسية يبدو لي أساسا مساحة لحرية التعبير، جرة أكسجين مهددة في حالة من الاختناق، وهو بالإضافة إلى ذلك ضياء خلق لغوي لا ينبغي أبدا نسيان هذا الجانب الجمالي الذي دونه لا نتحدث إلا عن تحقيق صعب وليس عن أدب.

في هذا المضمار، كل كاتب يحاول ابتكار طرق للتعبير خاصة به.

١٣- هل يمكن أن نذكرنا لنا أمثلة دقيقة عن هؤلاء الكتاب وما يميزهم عن بعض؟ - طبعا أعطيكم بعض الأمثلة، دايفد جاوو منوزو يلعب كثيرا على استراتيجية التناص وترجمة الأمثال والسفريرة، زاهاريانانا وميشال راكوتسونوسو يمدان توظيف الشخصيات المرجعية القديمة في الخرافات ويشغلان عليها. أمستار نوريان وفولونا بيكار تدمدان على جمالية التكيف التي تقترن من الشعر الكلاسيكي لهامتي، وعلم جرتا.

١٤- هل للكاتب النسائية أي فضل في المشهد الأدبي المغاربي؟ - مدغشقر عرفت ملكات منذ ١٨٧٨، وأنا فالتوا إياي التي لتها مكانتان تحلمان الاسم نفسه. هذا البلد إذن متعود أن تفضل النساء به لكل مراكز المسؤولية والتفوق. توجد عديد الكاتبات في مدغشقر، كما هو الشأن بالنسبة للرسامات والموسقيات والشعفيات والسياسية كاتوزوا والدينية كالقاص الروستمان والجماعيات وسيدات الأعمال.

١٥- كرايس رأتسيفا نذرهما ما نأفأ (١٩٧٨-١٩٣٦) كانت روايته وشاعرة مشهورة باللغة الماشاشية. إيسار رأتسيفا نجزوا كتب وتكتب كثيرا باللغة الماشاشية.

كذلك الأمر مع الروائيتين والمسرحتين شارلوت رأتسيفانجالتو كريستيان رأتسيفا نجزوا في مدغشقر، وميشال راكوتسونوسو في فرنسا... دانيال رأتسيفانجالتو وإستار نوريان

إن نقاط التشابه تضع وضعية هذه الأدب، كلها في حالة النقاء. فالتتد على ثقافات أفريقية أو مكتوبة، قديمة أو حديثة... (أحيانا)

هذه الأدب تعطينا فرصا جديدة لسماعات ثقافية كانت فيها مضي مقلية على نفسها، وهي كذلك المكان الجديد يمكن من التفكير والتساؤل عن المجتمعات، لا تعلم جيدا أن الابتعاد، عن طريق اللغة أو المني، يساعدنا على الوعي بالقيم والحدود اللامرية لتلك الثقافات والمجتمعات عندما نعيش معهم ذهنيا.

هذا بالنسبة لنقاط التشابه وهي قوية جدا. أما بالنسبة للاختلافات فهي تتعلق بالثقافة والمجتمعات التي تولد فيها هذه الأدب وتندب في حضور موضوع دون آخر.

هنا التساؤل يتعلق بالذاكرة، يتعلق التساؤل بالمعوقات التي تمنع مجالا ما من الحياة، هنا معالج آخر.

في كل مكان، يحاول الأدب فتح الأبواب للثقافة واستكشاف الحكريات المتعددة. تمثل الكتابة فرصا لا بد من استغلالها للتحرر من الأغلال ومعالجة الميثر عبر الأساطير. كما تمثل أيضا فرصا للحصول على المكانة التي تستحقها في عالم مفتوح ولكته لا يأتي ليهيك هذه المكانة. لا بد أن نستحقها أولا.

١٦- هل ما زال الكاتب الأسود يلوح بسؤال الحرية والتحرر أم أنه تجاوزها بعد فداها زمن البويرية وانتهت؟ الاستعمار الأوروبي؟

تعود فترة النضال التي تلي بعد القويبات إلى السنوات الأولى للاستقلال. لا نعتقد إذن أن الأدب لابد أن يكون في خدمة الدول التي سوف ليبريان يقدم الأدوات الإيديولوجية قبل كل شيء. وبدخل في هذا الإطار الصورة الثقافية للثقافات: ميسيطر، معيطر عليه وأسود / أبيض ومعلي / مستود منذ أربع عشرات تأثرت التوازنات الدولية وراجعت المجموعات البشرية مفهوم الهوية الذي حسم أيام تعجيد الفضال.

لقد فرضت الواقع المعقدة والمؤلة نفسها على النظريات. وما زال الأمر متعلقا بالهجرة، والهوية، ولكن منابع الانطلاق أصبحت في مستويات مختلفة وتوجد داخل المجتمعات كما هي خرافها. إن الأدب تدبر عن حركة المراجعة هذه وتحكي الأرواح الداخلية، الظلم الذي يمس أعضاء نفس العرق ونفس الثقافة.

١٧- إن هذه الاهتمامات وقب التعبير عنها بأشكال أدبية مختلفة جدا وتندب حتى الفوضى الداخلية في مرحلة التمدد وحتى ابتكار مفردات جديدة لإعارة شكل للعلم على اللب، لفقدان معنى التاريخ الذي ترقى فيه هذه المجتمعات.

١٨- يتسم الأدب الإفريقي بالحلية الشديدة فهو أدب يتعبر عن الميولوجيا والدينية والعمادات والتقاليد والدين. هل اكتشاف هذه العوامل المعقدة كان محفرا لك للعمل على هذا الأدب أم كان بصعوبته، مفرا؟ - في كل أدب، بما في ذلك الأدب الفرنسي،



١٦- رأى المستشرق الفرنسي روبير باجيار أن الرواية الميراثية هي النوع الثقافي على الرواية الإفريقية هل است هذا في الرواية المخالفة؟

لا - لأن المجتمع المغلبي لا يرفع كثيرا الخطاب القروي كل فرد هو قبل كل شيء عضو في مجموعته ومتضمن مع تمشياتها وفيها.

لا شك أن هذا يخلق مشاعر اختناق لدى أولئك الذين يريدون تقديم خطاب هم وحدهم مسؤولون عنه.

مثال راجو تروبون وجان لوك راجاريمانانا يجرؤون على إدخال عديد العناصر الذاتية في رواياتهم مما يعس قدسية التقاليد وهمية الأجيال السابقة ومزلة قرية الميلاد. كل هذا يسهم في إشفاق هذا الأدب الفركتوني الذي يتجرا على الخروج عن التضمن المقدس أو الأسطوري كانت النتيجة المؤسسة لهذا التوجه في الإغناء والمسكون أن شخصيات كبيرة ترحل دون أن تترك تحليلها الخاص للأحداث التي لعبت فيها دورا مهما. أقصد مثلا نبلاء الثائري الذين استقبلوا المبعوثين الإنكليز الأولي في قادة الحركات القومية لسنة ١٩١٥ (V.V.8) أو ١٩١٧ (mdrm) الذين لم يعلنوا وجهة نظرهم عنهم سوى رايون ويليام راجمانانجا والبار راجسيمانانا، ما يقتضاه هو نظرة من الداخل لتفردات عديدة. ليس لدينا سوى وثائق طويلة - أكثر من اللازم - مكتوبة من طرف اجانب يقدمون فيها نظرة خاطئة.

١٧- ترى أن الحكاية الشعبية تمثل بعبا اعظم القصص القصيرة الإفريقية. كيف وجدتها بومبيليك في المشهد القصصي المخالفة؟

- الأدب المغلبي، كما سبق وقلت أدب تسأل، مسجع أنه يستعيد عناصر شعبية مثل التقاليد والظرة للأحداث لحماية القري والمدن. ولكن ذلك يحدث دائما مع مسافة من السخرية.

في هذه المسافة يولد الأدب، إنه لعبة إخراج هذه العناصر المأخوذة من الواقع التجدي في الواقع المشترك للجميع، في صورة شخصيات - الرافض إيبونيا في مسرحية نفس الإسم لميشال راكوتوسون أو راسور امرأة المباد في الخرافة التي أصبحت شعبية في الرواية نور، ١٩١٧، لراهمبانانا) أو وصف التقاليد المسخرة لدى جاووا نور، حمام العظام الملكية في حمام البقايا، لميشال راكوتوسون. تغيير الأجداد هي مسرحية فاهامانا لكريستيان إزاما، ونما كل هذا يؤهل المصنوع لكنه لا يكسبها الديمومة.

في مسرحية في واقع اجتماعي بحث على هذه النصوص، أنه تصدر عن وضعيات جامدة أو تقدم مصور هوية إزاما، ونما أماكن وأزمنة تفرض نظرة ذكية وجديدة لا إختار لا سيوطا للمجموعة.

١٨- يقول المستشرق الإنجليزي كلايف ويك أن الأدب الإفريقي يراهن على التشنيد بحالة إفريقيا الزاخرة والجمجمة الإفريقية يجعله قبلة الموسويولوجي أكثر من النافذ. هل هذا

الغالب لا يستطيع أن يدعي فهم النصوص تماما ولكنه يتقبل ما يكفي من المعنى واللامر ليشرح أنه مدعو إلى عالم ذهبي لم يكن يتصوره. تبين الأشكال هو ببساطة انكاس لوحدة التمشي بين الثقافات. وهو يبين أيضا مدى قدرة اللغة الفرنسية على استيعاب المفاهيم، المفردات والهياكل الغريبة عنها.

يتعلق الموضوع إذا بتشبهات نواح عديدة من حركة واحدة.

١٩- كيف كانت صورة الرجل الأبيض في أدب الكاتب الأسود؟

- لم يكن هناك، متما في الحال في زمن المبرية، هاجس الرجل الأبيض الذي ينبغي أن يقع وضه دائما في مواجهة الرجل الأبيض. هذا التمييز نفسه أصبح له اليوم معنى مختلفا جدا حسب المناطق إذا كنا في هايتي أو في الجزر الإفريقية الفرنسية في مدغشقر أو في موريس، في عالم المهاجرين في فرنسا أو في المغرب العربي. هذه الاختلافات في المعاني في الواقع لا يمكن الانتباه إليها إلا ممن يستطيع الوصول إلى ذاكرة الطبقات، التي توارثت أفكارا معينة.

الكاتب بانويون أو يتلاعبون بهذه المفردات حسب مشاربهم الشخصية مما يجعل القراءات أحيانا صعبة.

في مدغشقر، البيض قليلو الحضور نسبيا في النصوص المعاصرة لأن الاختلافات الاجتماعية متناهية لدرجة كبيرة من مولزين القوي الداخلية في المجتمع. عديد النصوص الإفريقية الحديثة، مثلا بصور - للدجيوتي وابري - عندما نرفض أن نقول - لا الرواية التي ظهرت بيد رجيل احمدو كروما أو على تار هاندة - للقروي سليم هانز يو تسير في المقابل إلى تأثير أوروبا على رجال السياسة الأفارقة.

الرجل الأبيض يظل، إذن. في كوليس هذه النصوص التي تظهر الوضعيات المصائب التي يؤدي إليها الحلفاء على السلطة من طرف مسؤولين مرتشين.

١٥- يقول أحد النقاد أن الرواية هي الجنس الأدبي الوحيد الذي دخل من طريق الاستعارة بينما الشعر والمسرح كانا جزئين من الثقافة الإفريقية. كيف تدين هذا الرأي؟ - صحيح أنه في أغلب البلدان ذات التقاليد الشفوية، الجنس الأدبي الأول هو الشعر، تقاجا بحضور سهرات شعبية، بروفة عدد الدواوين المنشورة، رغم أن القراء تتحكم بهم قدرة شرائية محدودة جدا متما في الحال في هايتي أو مدغشقر. المسرح أيضا جنس ديناميكي لأنه يصل إلى الناس بشكل مباشر.

ولكن هذين الجنسين الشعبيين، الناسيين للأوضاع والمعتقدات، قليل النشر، ولا يقع تصديرهما كثيرا ولذا فإنهما ليسا معروفين كناية من النقاد الغربيين الذين يكتبون فضلا لكن لأجدها في المراجع. في الغرب، الناشرون اختاروا أن يرفروا خاصة بالرواية من خلال المسابقات. وقع التدخل إذا في الإنتاج حسب الطلب الغربي وهذا يمكن تلمه ولكن لا ينبغي أن يجعلنا نسمي أنه ليس انكاسا صحيحا للإنتاج المحلي.

جانب من التشعير الثقافي، عناصر إيسا، إيسايات قد لا تكون مفهومة تماما إلا للقراء الذين يعيشون داخل تلك الشيفرة، بالمراجع التي تعمل لديهم بشكل طبيعي.

ويبدو هذا الجانب جليا عندما تهتم بالأدب المنصرفة من ثقافتها أخرى لأنك تعلم أنك غريب عن كل هذه الإشارات المتناثرة في النصوص أسماء الأماكن والشخصيات لا تتذكر بشيء ولا تعني لك شيء. وقد ينفذ عندك مغزى بعض ردود فعل الشخصيات درجة الخضوع أو التمرد، موضوع المطالبات أو الانتقادات لا يبدو واضحا.

يوجد في هذا النصوص نفسه جانب معتر لا يشجع البيض وكثيرا، بالنسبة إلى تحديد، جانب مبهر، وهو الذي يجذب القارئ المتعب من عمله الأسطر الذي يرفعه عن المعرفة ميوز أن يترك نفسه يتفاد إلى مغيال لا سيطرة عليه عينا.

أحد الأسباب الرئيسية لنجاح الأدب الفركتوني في فرنسا يعود حصا إلى ذلك الغرض الذي يبعثنا في نقطة الارتكاز الأوروبية متعللا في أدب فرنسي واثق من قيمته المرجعية العليا.

١٢- هل واجهتكم مشكلة العثور على المراجع وانطلاق لهذا الأدب الإفريقي؟

- بكل تأكيد، لا بد أن أدرك المفاهيم الضمنية للنصوص الأدبية، أن أبحت من ناحية الإيتولوجيا، التاريخ، علم الاجتماع وحتى العلوم الدقيقة، كل هذا من طرف الإضاءة الخيط الذي يمثل في تحليل المون.

أشيري عديد الكتب في تلاتي، وهذا يبين لي أيضا أن المنشورات الفرنسية وحدها لا تعطي فكرة كافية عن انتاجات ثقافة ما وإنما هي فقط نتيجة اختيارات بعض اصحاب القرار.

التحول على بيبوغرافيا وضعا آخرون، يعني أن تترك أفضنا سجناء اختياراتهم التي هي مبررة بالنسبة لأعمالها وليس لأعمالنا نحن.

١٣- هل ساهم تشعير اللغة المحلية في التحراء هذا الأدب أم ساهم في تشعيرت ملامحه وموتته بين معوقات؟

- تعدد اللغات التي تستند عليها الأدب الفركتوني يسهم في طرافتها بمعنى تميزها، في ابتكار كلمات أو تعابير مأخوذة منها وهي عديدة جدا وتظل دائما منبع اكتشاف، وإتهوار، حتى بالنسبة للذين لا يفهمون اللغات /لنصيح/

هذا أيضا، من لا يستطيع الوصول إلى هذه





صحیح؟

- حتى لو كان الأدب يشمل كمًا كبيرًا من المرجعيات، لا يجب أبداً حصره فيها فهي تصبح عندها شاهدة، انعكاساً، مذكّرة كالنص السياسي أو الصحفي وهذا أمر سيء، لأنه لا يترك مجالاً للتفصيل.

على الأدب أن يحتفظ بخاصيته أو ينصهر في هذه الأجناس الأخرى، التي لديها أيضا قواعدها، كالوفاة للواقع مثلا.

قراءة الآداب الإفريقية كوثائق، يعني أن نقف
هي مصيدة الرواة الضميريين الذين اختاروا
المواضيع، وجهات النظر، أدخلوا تلويلاتهم،
واحتفظوا لأنفسهم بعض أجزاء نفس الوقائع
لأسباب تخصمهم ولا يكشفون عنها.
انروايات، حتى وإن كانت مليئة بالوصف
المستهم كلها من الواقع، لا يمكن أن تكون
تامة وموضوعية كما ينتظر من الأبحاث
الاجتماعية.

عندما نقرأ الآداب الإفريقية بهذا الشكل،
هتحن ننبتى النظرة الفوضوية والمتشائمة التي
جعلت هذه الآداب تظهر. وهذا ليس عدلا لأنه
ما زالت هناك أشخاص وأشياء رائعة في هذه
القارة.

من حق الكتاب أن يختاروا الضواحي الفقيرة عوضاً عن الطبقة العظيمة، الأشخاص المدينين وعديمي الإنسانية عوضاً عن الأشخاص البائسين الغافلين بعد على الحقبة. ولكنها كارثة أن نعتبر خيالهم الذي هو جزء من الحقيقة. يجب علينا أن نخرج لغناهم من الحياة التي تظل في قلب هذه المجتمعات مثل الحشرات. إذا، فنحن ألاب علم على ما هو عليه، كاذب، ولغتنا وثائق أخرى للرى، بالموازاة، مصادر أخرى للمعلومات متضمنة أكثر نظرتنا لهذه الأمور.

١٩- هل وجدت آثاراً للثقافة العربية الإسلامية في الأدب الملتفاني؟

- وصل العرب (ولا تدري عددهم) إلى مدغشقر في قوارب من الجزيرة العربية في القرن ١٢ لأسباب مجهولة إلى اليوم. ولم يعودوا أبدا لإقامة علاقات مع المكان الذين فروا منه (الجزيرة العرسية).

لقد ظلوا متعلقين على أنفسهم، على
لساحل الشرقي وفي الشمال. ومنهم تنحدر
لشعوب النسفة أتيوزو وسكوا أجارهم
وبعض قواع علم الفلك في مخطوطات
تسمى تسوزاب، وتجد فيها اللغة المفاشية
الجراف (الرسمة).

هذه المخطوطات التي تسمى «عربية
مفلاشية» كثيراً ما ألهمت التسخرة
الذين أصبحت لهم هبة مينة تحيط بهم
فاتكروها وجعل تداولها سرّاً بينهم.
هذه الكتابات وقع تبويضها في سنة ١٨٢٠
الكتاب بالحروف اللاتينية تنفس اللغة.
للمفلاشية ولم يقر أبداً استيراد اللغة العربية
لأهمها تعلق بمضمرات التقويم.

من جهة أخرى، هي فترة أقرب (القرن ١٩)، لعب التجار العرب الوافدين من زنجبار دوراً مهماً في المنطقة، ببيعهم لمزارعي كل الجزر فارقة. وقع استعبادهم من شرق أفريقيا. تواصل هذا إلى سنة ١٨٩٦، حيث وقع استعمار مدغشقر من طرف فرنسا، وتواصل

حتى بعد تاريخ منع البقي في أوروبا ١٩٨٤،
هذه التجارة لم تترك أثرها في الفسلفة
والاجماعية ولا في ثقافة أو البولتيق.
منطقة الحوض الهندي تحولت لثقافة
ثقافة داريا الشجيرة التي من آخر العالم،
الكرويلية للغاشية أو تعدد الثقافات، كل
يحاول إيجاد طرق يحافظ على انتمج
هذه الجزيء المتكون من أشخاص شديدي
التباين. فقد القوم استعاضوا بعد الضبط
من ثقافة البانغو أو يطغوا ثقافة عربية
إسلامية مهممة لا تأخذ بمن الاعتبار
الطبقات الأخرى من ثقافة والسكان البانغو
والغاشين.

٢٠- كيف ظهرت صورة المرأة في هذا الأدب؟
- الأدب التقليدي: الشعر الهلنستي، يصور المرأة بشكل رائع، النفوس الأكثر حداثة من النوعية الواقعية تبين صعوبة ظروف الحياة وتظهر مماناة النساء من المجاعة، الظلم، العنف الجنسي فهن، كالرجال، ضحايا غرق المجتمع في التخلف.

٢١- هل يبدو الأدب الملقا في أدبنا محافظاً؟
بمعنى هل أمكن له كتابة الجسد واستنطاق
السكوت منه؟

- الأدب المفاشي الفرنسي أكثر تحزرا من المفوضي لأنه يستفيد من المسافة اللغوية والمكانية. ومن ثم يمكنه تجاوز المحرمات اللغوية والأخلاقية في الكتابة بالفرنسية بينما يبدو الأمر صعبا جدا بالمفانشية فهي لغة العادات والقيم المقدسة ولغة

نشد مهشال راكوتسون باتجار الطلاب
المعدين بأجسادهم للعيش مما أدى بهم إلى
السيدا التي تقتل بهم كل حين فجعلهم هذا

تحدث دافيد جاوماتورو جان لوك هاريماننا بالفرنسية عن أعمال الهتك بالغف التي يمارسها الجنود وتجار الهجرة غير الشرعية والأغنياء من معلمي الضمير السحرة الأذال دون أن يلقوا عقابا.

٢٢- هل التماثل التقدي الفرنسي إلى أدب
فريقي فيه رغبة في استعادة الصداقة على
المنطقة ولو كان ذلك عبر النقد؟
- أرجو أن لا يكون الأمر كذلك، المجتمع
الفرنسي يعطي مكانا أكبر من ذي قبل للأدب
الفرنكوفوني ولكن الكفاح ما زال متواصلا.
مثلا لا بد من إقناع الأساتذة باللكمة الهمة
التي تستحقها هذه الأدب، خاصة أن المجتمع
الفرنسي متعطل و لا شك أن الشبان ذوي
الأصول الجزائرية/ أبناء المهاجرين، يجنون
ذلك نوعا من الاعتفاف.

حتى وإن كان بعض النقاد يحتفلون بسوع
من التعالى بالنسبة للتصويص التي تعبر عن

مجتمعات مشتمة، فلينبطروا إلى القيمة الأدبية للنص وليس شرعية السلطة الموجودة الاعتراف بقيمة كاتب تعني فتح أبواب النشر أمامه ولكن ذلك لا يعني فرض أي سيطرة عليه أو منطقة، بالعكس يفترض لفت انتباه القارئ إلى هذه المنطقة وربما أحيانا نتدخل القوى الغربية.

٢٢- اتهممت دائرة اهتمامك من الأدب لتشمل التاريخ العام هل أسرتك إريقيا بشمسها الدافئة؟ دون أن نفسي أن زوجك يلعبها ملغاش؟

من أقول إنني انتهيت لأنني أحاول أن أنظر بموضوعية، وليست الشمس أو الفلكو ما يعني، إنما الناس الذي يعيشون في ضوءها، الطريقة التي تعبر بها الذاكرة الجماعية عن التاريخ، عن الثقافة عن العلاقة بالآخر. فمفتاح عدد من الأفكار الحالية تكمن في هذا التاريخ الذي تولاه الثقافة الأوروبية اهتماما بذكر.

اهتممت إذن بالتاريخ لأتجاوز خرافات هؤلاء وأولئك، أقصد المناشئين والأوروبيين، وحتى أقوم الرهانات الحقيقية ودور الأدب الذي يمر بطريقته عن ذاكرة الشعوب. لا بد للناقد من وسائل ليفرق بين ما هو واقعي وما هو من نيم الخيال.

وهي إطار هذا التوجه، اثر اطروحتي
عن الأدب، كتبت معجما عن الشخصيات
التاريخية في دمشق صدر سنة ٢٠٠٤
في دمشق تحت عنوان Iza moa « من
يكون؟ » منشورات سايبا sepia.

- بكل تأكيد لأنني لا أجد اهتماماتي المتعلقة بالملاقات مع الآخر وكسر جدار الصمت وفتح فجوات في الجدران المعززة في إفريقيا

[illegible]

* کتاب من تونس

Kamelriahi2@yahoo.fr

علم التحليل النفسي الحديث باللاشعور
الجمعي الكامن في أعماق كل واحد
منا. عالم الإبداع الحقيقي. مع الكاتبة
المبدعة ماريغال كان هذا الحوار.

■ في حياتك لا شيء كان يئس، في
الظاهر، تلك التجربة الروحية العميقة
التي تصفيتها في كتابك...

- كنت وأنا طفلة قد عشت مرات
عديدة العديد من تجارب تحولات في
حالة الوعي. وكنت في كل مرة أحس
التجربة عادية جداً. كان الأمر عندي
جزءاً من الأشياء المألوفة. ويوم قرّضت
هذه التجربة نفسها عليّ من جديد حين
كبرت صار عندي من الوقت ما يكفي لأن
أعيشها بعمق أكثر. فذات يوم أحد من
أيام الخريف في الريف، وبينما كنت في
البيت مع بعض الأصدقاء والصديقات،
قرّر بعضهم القيام بجولة في الغابة، فيما
فضّل البعض الآخر أن يمشوا في البيت،
يتسلقون ويتجاذبون أطراف الحديث
بالقرب من المدفأة. وفيما كنت في تلك
اللحظات في المطبخ أرّبت بعض الأشياء
قبل أن ألتحق بالأصدقاء الذين اختاروا
الذهاب إلى الغابة إذا بي أعني فجأة
أن شيئاً قد تغيّر من حولي،
فصار مختلفاً كل الاختلاف،
صار كل شيء واضحاً تماماً،
وشفافاً، ومباشراً وفورياً، وكان
سناراً قد أزيح من أمام عيني
بفتة. فلم أعد أحس أنني أنظر
أمامي ومن حولي، فقد اختفى
مركز الرؤية عندي تماماً. ولم
يعد «أنا» في قلب النظر. لقد
أضحي العالم الذي يحيط بي
والشخص الذي هو أنا، شيئاً
واحدًا موحداً، لا يفصل بينهما
أي فاصل، في حركة إنسيابية
ومتناغمة. وظلت الحركات
الاعتيادية تجري من تلقاء
نفسها، بسيطة، يسيرة، يحملها
الصمت الجواني الحاضراً بقوة،
صمت وحي لامتناهين، ينبثقان
من طبيعتهما الخاصة، ويشعان
من نفسيهما ومن كل شيء.
ظاهراً العالم الخارجي لم يتغير.

لكنّ العالم صار يعيش بطريقة مختلفة
بعد أن سكنه هذا السكون، وهذا الحب
الذنان يملآن قلب كل شيء، وقلب كل

لقاء مع الكاتبة الفرنسية ماريغال طريق الهدوء، هو امرأة...

ماريغال: برودت سولك

ترجمة: سدي تهري*

في الفيزياء النووية، تتميز بفكر عقلائي لم يكن
باحث يئس يوماً بأنها ستعيش تجربة روحية. ومع ذلك
فقد حدثت المعجزة، وحدث أن خبرت هذه الكاتبة تلك التجربة
التي اعتبرتها نعمة وفضلاً من الخالق القادر على كل شيء.



ماريغال

كم من أصوات نسائية واضحة
جلية، هي أصوات إبداعية
تدعونا للرحلة الجوانية! رحلة
بلا مسار محطط، مسبقاً لتكشف
لنا خلالها طبيعة الإنسان
الحقيقية. من هذه الشهادات
النسائية لا نسمي فثاتر أيام
الكاتبة الروائية d'Etty
Hillsam «حياة مضطربة»،
وتجربة Irina Tweedi
الإبداعية «هاوية النار». أما
معدنتا المبدعة ماريغال فتشكلان
الغوص لسويحات في حالة من
الخطوة الزبانية غير المتوقعة،
هو نقطة الانطلاق في غوص
جواني عميق تجلي لها فجأة
بعد أن ظل متوارياً لزمّن طويل
في عمق ذاتها الكامنة. فهي في
كتابها «رحلة نحو المتعزّز تروي

عن جمال لا يكاد المتعلّ يصنقه لفرط
عمقه وبهائه. إنه خزان الطاقات الكامنة
في أعماق ما اصططل على تسميته في

عصبي
متندر لا يدركه إلا ما استشعر ذاته
المعينة وسبر أغوارها... سفر يشهد

وقد بدأت أيضاً الأحظ كيف يشغل الدماغ. إنه كآلة من العنود المتكونة من الانفعالات والإحساسات والمشاعر والأفكار التي تتداخل وتشابك، وتتوص بكل تشابكاتها في كامل الشخص. محاولة رؤية الأشياء بوضوح في كل هذا، وفك هذا التشابك الذي لا نهاية له، ثم الملاحظة والإحساس، ورؤية سير الانفعال، والشعور والإحساس وانفكرك وأعلى حركة ذهنية أخرى. وكل حركة عاطفية وفيزيولوجية، كل هذا يصبح ممكناً مع التنبه والبطقة المرنة الدائمة.

■ في الأصل لم تتمودي الاهتمام بالتجربة الروحية...

- لا، في تلك الفترة كنت على العكس أقف موقف الناقد لثل هذه التجارب. إن التربية التي تلقيتها مع الرهبات قد ساهمت أكثر في ملء رأسي بالأفكار الخاطئة والجاهزة التي كانت تحجب هذه القدرة على رؤية الأشياء كما هي. وبعد ذلك كنت مع ذلك محاطة بأشخاص صادقين في تجربتهم الروحية. لكن الكيفيات التي كانوا يعيشون بها لتجربهم كانت تبدو لي خرقاً وسخيفة، وعلى تناقض مع انشغالي الروحية الشخصية. كان سلوك هؤلاء الأشخاص أقرب إلى الحقل السيكولوجي منه إلى الحقل الروحي. وكان هؤلاء كلماً تعارفاً أكثر من معنى الرغبة والأنا إلا وأدركت المسافة التي بين ما كانوا يرغبون فيه وبين ما كنت أعيشه فعلاً. الأنا بالنسبة لي، إما هو موجود، وإما هو غير موجود. فإن هو غير موجود فلماذا نسمي لتقليدنا ثم إذا لم يكن لمة رغبات هل نحتاج شيئاً في هذه الحالة تكون أشبه بقلمة شوب أو كومة من البرونتينات. كانت أسلقتهم تحمل الكثير من الدلالة، لكن طرقتهم في طرحها كانت طريقة عرجاء، بل خاطئة.

■ كيف تفسرين الرغبة ؟

- إن الرغبة ليست سوى تشويه للرغبة الأصلية في البحث عن المطلق، لكن ما دعنا معزجين، فإننا نستعمل وسائل معوجة. فما الفائدة من رغبتنا في أن لا نرغب في شيء، ونحن نعرف أننا لا يمكن أن نعمل إلا ما هو في متناول أيدينا ؟ لماذا نريد التصرف من الرغبات ونحن نعرف أن

حد المرض. لذلك فإن هذا الاستعداد للإنسان المبكر وهذه الحساسية المفرطة هي التي تقسم بشكل أفضل استعدادي لهذا الانقلاب الجواني الهائل.

ومن حسن حظي أن تكويني العلمي قد أتاح لي الحفاظ على صوابي أمام هذه التجربة المثيرة العميقة. لقد أمكنت أن ألاحظ هذه العملية الجوانية وكأني في مختبر أتابع فيه عن كلب الحياة تحت مجهر. وقد تطلب مني ذلك كثيراً من الحزم والصرامة والمنطق، وإن لاحظ التجربة دون أن أضيف إليها شيئاً، ولا أن ألقي منها شيئاً مطلقاً. وكان عليّ في الوقت ذاته أن أولي عناية فائقة لكل ما يمكنني ملاحظته، مع احتفاظي كلياً بالجدية والثبات.

ومن ناحية أخرى كانت الوسيلة الوحيدة التي رأيتها عمالة في هذا الاتجاه هي التأمل والمناجاة. لم أكن ساعهاً أملك أي خبرة في هذا المجال، ولا أية فكرة خاصة في لماذا وكيف تتم هذه العملية التأملية المناجائية، لكن بتوجيهي نحو الداخل اكتشفت أنها الطريقة المثلى للوصول إلى ما كنت أبحث عنه. لا سيما وأنني لم أهدأ لأي سهل آخر. لم أكن أتقن فن التأمل والمناجاة، ولم أكن أعرف سوى أنني يجب أن أتجاوز المستوى الاعتيادي لحقل الرؤية، وأن أذهب إلى أبعد من حدود النظر، وبأن أخرج عن حيز الرؤية. كان عليّ إذن أن أجد وسيلة ناجحة لأن «أضاد» النظر، وأن أقر النظر والرؤية والدماغ. ففي قلب الدماغ إذن كانت تدور الأشياء. وكان عليّ أيضاً أن أجمع الدماغ في الشعر، فللشيء هنا أجد الخيط الذي يقودني إلى حيث أريد.

**تكويني العلمي
أتاح لي الحفاظ
على صوابي أمام
هذه التجربة
المثيرة والعميقة
وتطلب مني ذلك
الحزم والمنطق**

حياة. الشخص الذي هو أنا لم يتغير، لكن «أنا» لم يمد في مركز شخصي، بل حل محله ذلك السكون وذلك الحب، حتى أصابني ذلك السكون كامل. لم يسعني أن أفهم ذلك الذي حدث لي ومن حولي، فسلات تقسمي بعمل يمكن للعقل أن يسير في اتجاهين مختلفين، وأن يلتحق بنفسه ليصير واحداً دون انقسام، واحداً لامتناهياً في اللامتاهي ؟ أهى الفيلة في النور؟

ومع ذلك فقد كان كل شيء واضحاً، وبسيطاً تماماً كسبالة من يفتح عينيه ويفهمهما. وقد يدوم هذا الحال بضع دقائق أو بعض ساعات، فأحاول أن أفهم ما الذي يجري، وأن أحس الكيفية التي أشغل بها في هذه اللحظات العميقة.

في البداية كنت ما أكاد أنظر إلى هذه العملية حتى أراها وهي تختفي بالسرعة التي تجلت بها، لكنني حين أحاول أن أشاهدها بطريقة أخف، من طرف العين، فلا البت في النهاية أن أسيطر عليها. وهكذا، مع العادة والتجربة صار هذا التجلي يستمر عندي لحظات أطول فأطول : لحظات من التناغم العام، ومن النعطة، وهو ما يساعدني على أن استعيد التحكم في نفسي بعد شعوري وكان كل شيء في قد تفكك وطار أشلاء وأشلاء.

وحيث استقرت هذه الحالة من الوعي في داخلي أصبحت برغبة هائلة أن أعقبها وأنا أقول لنفسي ببساطة «هكذا ينبغي للكانن البشري العادي أن يعيش ! أن يعيش هذه الحالة من الطوبى التي لا شيء فيها يقتصر». كل شيء قائم في مكانه، لا شيء يمكن إضافته، ولا شيء يمكن إبعاده، وكل شيء يتجلى بوضوح. إنها طريقة مختلفة في الحياة ». في تلك الفترة كنت محاطة بأشخاص كانوا يهتمون بالبودية والهندوسية، وكذلك بالتصوف المسيحي والإسلامي أيضاً. هؤلاء الناس كانوا في كثير من الأوقات يتحدثون عن إكمال الذات، وعن السمو الروحي، وعن ذوبان الأيغو (مركز الوعي)، وعن كثير من المفاهيم التي كانت تبدو لي غريبة ولا تستهويهم مطلقاً. كنت وأنا طفلة لا أنهر للأصغر الأشياء، وظني أننا نولد في العادة بهذه الموهبة الفطرية. وإلى هذا الانبهار السريع عندي كنت أمتع بحساسية مفرطة كانت تصل إلى



■ على الصعيد الروحي، هل كل الناس مهتاجون، أجلاء أم عاجلون، لأن خبروا حالة الصعوبة هذه، أم ثمة استعداد مسبق لهذه التجربة العميقة ؟

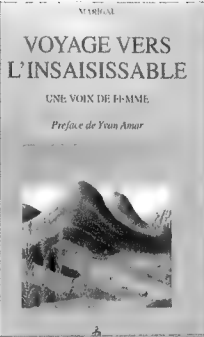
- إن الكثير من الناس قد يعيشون تجارب روحية عميقة دون أن يحسوا أو يشعروا حقاً أنها تجارب روحية. لكن قد يعيش أحدهم على حين غرة وبقوة مثل هذه التجارب لأنه أكثر حساسية لها وأكثر استعداداً لاحتوائها واستيعابها. هي الحقيقة لا يحتاج الشخص إلى أن يكون مكتوباً عليه قضاءً وقدرًا، بل هي حاجة إلى استعداد مسبق يتيح له أن يخبر هذه التجربة عن وعي كامل بها. هي هذه العملية ليس ثمة أي منطلق إلا يمكن للتجربة أن تحدث بكيفيات متعددة.

■ ما هي الصفات المطلوبة لكي نعيش هذه التجربة الروحية. فهل هي تقتضي نضجاً عميقاً ؟

- القدرة الوحيدة المطلوبة هي أن تكون على توافق أو تناغم مع شيء أعظم وأوسع من ذاتنا. فكل من تعلم القراءة ينبغي أن تتعلم الحروف الهجائية أولاً. كذلك الإنسان تماماً. تبدأ أولاً بأن تعيش انفتاحاً في الوعي، وإن نحن نجعلنا في أن نطل حساسين لهذه الحالة فإن النظرة للعالم سوف تصبح أكثر فائكر وضوحاً. هي هذه التجربة تتخذ طبيعة الأشياء المختلفة، وكلما تخلصنا عن الجانب المادي الفيزيائي والثقافي الذهني صار الانفتاح أكبر وأوسع. وهذا الوعي لا يمكن أن يحدث إلا بفضل استعداد كبير للإحساس بالأشياء وإدراكها.

عندئذ ينتشر الوعي، أي يتسع ويتسع، ويتفتح. أما النضج فهو لا ذهني ولا ثقافي. ليس ثمة أية مشاركة من الذهني الاستدلالي، أي المنطقي (غير الحدسي). قد يكون ذهننا محدوداً ونعيش رغم ذلك مغامرة روحية كبرى. هي هذه الحالة قد يجد صاحب هذه التجربة صعوبة في أن يكشف عن تجربته ويتحدث عنها. لكن تجربته ستكون تجربة عميقة وحقيقية حتى وإن هو أخفاها عن الآخرين.

المصدر: محلة كليه نوبيل
كاتب: مخرجم جازاري مقيم في الأردن



وحدها هي التي تختلف. إذا كان الشخص عبقرياً فكرياً فهذا لا يعني بالضرورة أنه سيعيش تجربة الصعوبة الكبرى. لكن فقط سيمرّ عن هذه العبقرية بشكل أكثر وضوحاً وروعة. المفكر م. لامبدا M. Lambda قد يكون أكثر صعوبة من كريشنا مورتى Krishnamurti، حتى وإن كان أقل موهبة منه في نقل هذه الصعوبة إلى الآخرين. ليس المسؤولون الكبار في أديرة الزان ZEN، أو المسيحية أكثر صعوبة من تلاميذهم، إذ هناك تلامذة لا يقلون تطوراً روحياً عن معلمهم. قد تتقصم التجربة أو ربما قلة الإطلاع أيضاً، ليس إلا.

الكثير من الناس
قد يعيشون تجارب
روحية عميقة
دون الإحساس
أو الشعور بأنها
تجارب روحية حقاً

هذه الرغبات لا تسمى إلا للتعبير عن نفسها ؟ إن كل رغبة صغيرة، من رغبة جنسية، ورغبة في المال وفي السلطة والجاه ليست سوى رغبات تافهة أمام الرغبة الكبرى هي الوحدة الكاملة المطلقة. لكننا من طرف ضيق أفقنا وروؤيتنا للحياة صرنا لا نرى إلا الأشياء الصغيرة. لأن هذه الذاتية الأنانية هي أشبه بالمنظار المكبر الذي يضخم الأشياء الصغيرة ولا يرى الأشياء الكبيرة. السعادة الكبرى هي أن نجد أنفسنا هنا، في معنى الحياة، وهي أن نستجيب لطلبها. لكن وا أسفاه، فلما كانت حساستنا ضعيفة، وما دمننا نرفض، عن جهل أو عن غير وعي منا هذه الأشياء الجوهرية فإننا نجري ونركض بلا كلال وراء الأوهام، حتى الحب ليس سوى الرغبة في الأحد... المطلق !

■ ونحن نمتصق فيها هذه الحالة العميقة هل نطل الرغبات فيها ؟

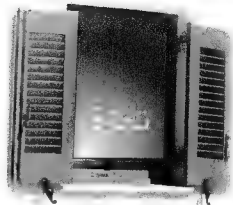
- هي تلك اللحظة لا يبقى شيء، لأن الفردية تنوحي وتفتحي. لكننا لا نبقي في هذه الحال بشكل دائم، حتى وإن ظل جزء من ذاتنا فيها.

وينبغي أن نمرّ جانباً الإدراكي الحسي الذي يقوم على الجانب الحدسي واللاشخصي، عن الجانب الاستدلالي (غير الحدسي) بكل حمولته الذهنية والثقافية. إن الرغبة تظهر في اللحظة التي يحررك فيها الذهن الحس، هي الحقيقة لا يمكننا القول إن الرغبات تختفي. لأننا إذا قرأنا الأشياء الجميلة فإننا نسرغب فيها لا محالة - وهذا جزء من كياننا، فنحن لسنا سوى تعبير عن رغبة الكون.

■ أي فرق تريته ما بين الذهن الإدراكي (الحدسي) وما بين الحس الاستدلالي ؟

- أمل في أن أتوسع أكثر ذات يوم في هذا الموضوع. لأنه يفسر لنا أشياء كثيرة. هذا التمييز يسمح لنا بأن نفهم أين يبدأ الأنا وأين ينتهي. أين تبدأ الرغبة وأين تنتهي ؟ نلاحظ أن الذهن الإدراكي (الحدسي) يمكن أن نغذي مثلاً نفذي الذهن الاستدلالي تماماً. والوسائل





إيقاع المداد : سيرة ذاتية للدكتور محمود السمره

د. صلاح مزار *

كان عيد الفطر مناسبة طيبة لزيارة أستاذنا الكبير الدكتور محمود السمره برفقة أخي وصديقي الأستاذ الدكتور خالد الكركي والكتاب الأديب يحيى القيسي، للاطمئنان على صحته وأحواله وتهنئته بالعيد، كما جرت عادتنا في كل عيد. وما إن دخلنا البيت وسلمنا عليه حتى قال لي بصوت فيه نشوة وسرور: ساعدكم لكم هدية تروق لكم. وما كاد ينهي جملته حتى قلت له: لا شك أنها سيرتكم الذاتية العطرة. ولعل أن تجلس قديم لكل منا نسخة موهوبة.

ولما كنت ممن يحبون قراءة السير الذاتية فإني لم أستطع أن أصبر على الكتاب قبل أن أنهي قراءته قبل نهاية ذلك اليوم. وقد كنت واحداً من كثيرين من أصدقاء الأستاذ السمره الذين حثوه على كتابة مذكراته، وكان في بادئ الأمر متردداً في كتابتها بحجة أن على كاتب المذكرات أن يكون صافياً جداً، وبقي يردد هذه المقولة طوال المدة التي أمضاهما في كتابتها. وبالفعل جاءت هذه المذكرات لتعبر تعبيراً دقيقاً وصادقاً عن شخصية صاحبها، وهي شخصية عذبة شامخة صادقة وقمية وطنية، بالإضافة إلى كون صاحبها قد خبر الحياة في ميادينها المختلفة: الأدب والنقد والثقافة والسياسة والإدارة والتعليم وله بصمات واضحة في جميع هذه الحقول. وله في التأليف والتحقيق والترجمة إسهامات متميزة ومتنوعة.

وعلى الرغم من طول معرفتي بالأستاذ السمره إلا أن في كتاب «إيقاع المدى» الكثير مما كنت أجهله وفيه الكثير من الرؤى والتحليلات والمصاحبات، إلا أن أبا الرائد كان أحياناً وهو يسرد لنا سيرته يشعرك أحياناً برغيفته في الاقتصاد بالكلام، وخاصة عندما يتصل الأمر ببعض من أساءوا إليه فيحاول التقليل من أهمية ما فعلوه أو قائلوه فيبدو الأمر وكأنه حدث عادي طبيعي في حياة الدكتور السمره، وهو إلى جانب ذلك متواضع يتجنب المبالغة في الحديث عن إنجازاته على أهميتها وكثرتها وامتداد أثرها، وهذه مجلة المرير والجامعة الأردنية ووزارة الثقافة وجامعة البنات (البترا) شاهدة كلها على حجم إنجازاته (لكن هذه هي شخصية الدكتور السمره، العمل بصمت وهده وإبداع).

وفي «إيقاع المدى» الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر (٢٠٠٦) الكثير مما يمتنح التامل، ففي الباب الأول الذي يحمل عنوان: الطنطورة مهد الروح وعاشقة البحر يقدم لنا الدكتور السمره وثيقة شاهد عيان للحياة اليومية قبل النصف القرن الماضي في الطنطورة وحيفا وفلسطين يتفاصيل دقيقة وبالوعة يهيف الزمان والمكان والإنسان ويبدأيات تكية الأمة بهذا الاحتلال الصهيوني البغيض؛ وما أكب ذلك من إضرابات وثورات واشتباكات وغير ذلك. وقد استوفيني في الباب الثاني الذي يحمل عنوان «وحيثما» من حيفا إلى الكلية العربية في القدس أمراً: أولهما: شغف محمود السمره بالاطلاعة منذ الصنف الرابع الابتدائي حيث كان يقرأ أعداد مجلة الرسالة الأسبوعية لصاحبها أحمد حسن الزيات، وهي مجلة أدبية ذات مستوى رفيع، وكيف أنه قرأ روايات جورج زيدان كلها خلال شهر رمضان، وأنه في السنة الثاوية الأولى أخذ يقرأ الروايات الإنجليزية في أسوأها مثل: «الأرض الطيبة» ويستوفيني ذلك وأنا أتساءل: هل عاد في زمننا هذا من طلبة المدارس وحتى الجامعات من يثقف نفسه على هذا النحو؟

أما الأمر الآخر الذي استوفيني في هذا الباب فهو ما قاله تشرشل في كتاب «الحرب العالمية الثانية» ساعراً من العرب عندما جندت بريطانيا فرقة يهودية في جيشها خلال الحرب الحالية: لم أسمع كليباً عربياً يبنح محبتها!! ويواصل أبو الرائد سرد سيرته في القاهرة والكويت وعمان ورحلاته وزياراته ومن التقى بهم وتعرف عليهم، حتى وصل إلى وزارة الثقافة وملازمات تميته فيها، وتتم حديثه عن هذه الوزارة بجملة ذات دلالات بالغة الأهمية حيث يقول: «وبقي وزارة الثقافة عند السوروليين نائمة لا يمكن الاستغناء عنها دون أن يفسد الوطن شيئاً. وما أبعد هذا من الدور الحضاري للثقافة الذي به يقاس تقدم الأمم».

وفي «إيقاع المدى» للأستاذ الدكتور محمود السمره الكثير مما يستحق القراءة والتأمل، ولا أظن أيضاً إلا أنه ما زال في جملة أبنى الرائد الكثير مما لم يقله، فهو رجل يحب أن يعمل بصمت وأن يبذل بصمت وأن يعطي بصمت لحفظك الله أيها الأستاذ الكبير ومعد في عمره..

على حوافي القحط وإنحباس الأمطار
وهلاك المواسم، والمكتوبة بسمير الهيئة
الشمولية الأولى، التي تؤكد أن تخلص
ممارساتها تحت عناوين مقبولة، تستهين
بكل عقل أو منطق إنساني، في المسؤولية
والواجب الوطني والقومي لدحر أعداء
الخارج والداخل.

كل هذه الحكايات... كل هؤلاء
البشر:

ينطلق السرد، فتتدفق الفصول
والأشهر والأيام، وفي تدفقها تتدفق
وتتوالى وتتراكم الأحداث، والشخصيات،
والعلاقات، والتفاصيل... خطابات البشر،
والسلطة، والأحزاب، ونداءات الأرض
الظلمة... أيامها ووقتها وتاريخها..
انتصاراتها وهزائمها.. أنبيائها
وسفاحها.. قتلها وشهادتها.

حكايات تتنامل وتتوازى وتتعلق
ومتعد حتى لتبدو بلا نهاية، إنها «أرض
السلام»، الضلع الإنساني الجديد
للكشف ومكاشفات معدوح عزام
التاريخية، رابع حركات البيمقوية
الروائية السورية الجنوبية، التي ابتدأها
بالاعراف الفاتلة في «ممرج الموت»
(١٩٩٩م)، وثأما بتاريخ الصراع الوطني
والحلي وتاريخها في «قصر المطر»
(١٩٩٨م) ثم ثأما بكشف تمايزات عصف
المستعمر وعصف ورثته من ادعاء الوطن
أو منفيهم يُعيد الاستقلال في «جهاث
الجنوب» (٢٠٠٠م)، قبل أن يواجهنا
بذكريات الوجود الضارب فيها، التي
كان من الممكن معها لذكريات «القلب»
العشائري، وسفر بره وبعده، أن تبدو نوعاً
من البرهة الخالية، أن تلتصق الأشياء
وحده مقارنتها.

هي حكاية عائلة الزهر: حكاية
الشقيقتين «حليم» و«كريم» الزهر: أو
قابيل وهابيل في صراعهما الممتد
من بذرة آدم الأولى.. وحكاية «زنبب»
الشقيقة والأم الوحيدة، هي سنوات
العمر المهدور، وفرض الزواج المضيق
على عتبات مصالح وقضايا هذا وذاك،
والحرص المستهين على تجنب الكارثة
المحتملة في رغبة الأخ الأكبر وتعصبه
وضيق أفقه. وحكاية «ميرد» الأب، أو
انحياز العدالة الحقّة وعجزها معاً،
وهو يصير ومضاي، حلقة ضمير أكبر
ولديه، وبغية واستتارته بحق ومصالح
وقيه شقيقة الأصغر. وحكاية «خيرية»:

بين ينهر الكلام

في: «أرض الكلام»، لمعدوح عزام

د. مباد عطا نعيمة *

وقائم سنوات الجمر (١):

لأنها «أرض الكلام» (٢)، فهي أرض الحكايات. حكايات لا
تنتهي، تتناسل من يباب الأزمنة العجاف وقهرها عامي الجمر
في جنوب الجنوب السوري، التاسع والخمسين والستين من القرن
الحاضر، أن تكافلت إرادة الأرض والسماء على امتحان إرادة البشر.



الأرض التي تروي حكاية ذلك الزمن هي
تعبئة الجنوبية، هي «السويداء» المنية،
أو «السويداء» المحافظة ومناطقها
وبلداتها وقراها: «السمافيات» والمزارعة،
والحفائر، والصخرات، وعين
الزبدية، ومواها من الأمكنة المنسية

لقد كان على الناس حينها، أن
يكشفوا يوماً إثر آخر، أن بمقدور
الأسماء أن تحل في مصنفات نقاضها؛
فالخرائب الكبرى كان بمقدورها بقرار
سحري واحد، أن تلبس لبوس الأحلام
والآمال والانتصارات الكبرى... ليس في
الأمر أي لغز أو لعب لفظي؛ كل ما فيه
أن قواميس اللغة نفسها ومصطلحاتها،
كانت قد غدت رهن أوامر التنصيرين.

لقد استطاع ساسة ذلك العهد
المجيد الذي «تمكن من الصلح إذن خلد
وراء كل باب ونافذة وحائطه (ص ٢٤٧)،
في تفسيرهم الخاص جداً للحلم
الوحدوي الجميل الفامي في ضمائر
الناس منذ أقدم الأزمنة، أن يسهلوا زمنه
«الافتراضي» كابوساً للرعب الخالص،
يلحق حتى هناية رقاد الأطفال في
أسرتهم؛ إلا برهنوا على نحو لا يدع
مجالاً للشك، أن للاستبداد عبقريته
وفشادات اكتشافاته، حتى بين أجمل
الأحلام وأكثرها نبلاً»

إن للتاريخ مكانه، رعيه التاريخ
لا يعرف العدم.

«أرض الكلام» (٢٠٠٥م)، هي

لم يتحمل هجمة الفرع الصاعق، فعضى إلى ياربه بعد ثلاثة أيام تاركاً تلك الـ «الصالحة» «وحيدة» مبددة، عند حافة القديس الذي لم تدخله (ص ٣٠).

«هزينة»: ينسوس السماقيات وثأرها الذي ترعاه وتتميه وتصف له النذور والودع خمسة عشر عاماً.

«وَزْنَة»: «مطلوب» الزمن الجنوبي؛ الأرملة الجميلة المضحية، وأولادها الأكثر تضحية، في رحلة الوداع والشقاء التي تنتهي إلا حين يصمم مونها عهود الوفاء الأبدي، فيفتح الرحيل لأولادها سجلات عهوده الجديدة.

لقمان لقمان، وابن مالك، وعمار الصنوبر، وسلمسان الجبدي، وأحمد الجزيري، وهرحان الخاوي، وتوفيق أبو رحمة، وسوامم... ولكل حكايته التي تبدأ هي «المسافيات»، أو سواها من مناطق الجنوب السوري، وتنتهي بالرجل التماساً للحرية أو الكرامة أو القصة العزيزة.

تلك الألفية والأسوار !!!

وسط تلك الحكايات المعتدة بنهر نهاية في سماء القطر، والقهر اليومي، تنصب الألفية والأسوار؛ ألفية تروي وألفية تروي:

هَبْ وَهَبْ أغواره لتوفيق الخضرا، المعلم الذي أشرف خضرة قلبه وعقله لقضايا الناس وكراماتهم، هاستار أحقاد شياطين الغمة وانتقامهم؟

وقبْ بَطْح أغواره لعمد نجم، ضحية زمن يتصمّد ضحاياها بين نوايا الجمل الناقصة، حين يمجّز عن اصطياد أصماها الحقيقيين الفارين من وجه عدالة فارقتهم العدالة؟ حمد نجم الذي لم يستطع أن يتخلّى عن حبّ وبيرة زعميه البعيد المعبود من كل ما لحق به، حتى وهو يهتف من أعماق أصماق جرحه قبل أن يعضي مهاجراً إلى الأبد: «البلاد التي ما يتحمل ولأنا هجرها حاله» (ص ٣٨).

وقبْ ثالث غدر بمحمد الورق... حين افتتحت عسل الظلمات من طمانينة حنجر، دون أن يعرف كيم ولماذا، كي يرسى بعد ذلك في زمن للرعب الجماعي للمعج، وحيداً ومهجوراً بين أثلام الموت البطيء.

وقبْ رابع التمس به المنوان؛ فلم يكن سوى مطبخ المشقة الصغيرة التي

نزعة السخيرية والتهكم وتداخل الأساوي مع المهاوي هي الكفيلة بجعل الحياة ممكنة ومحتملة

القصرية لإتقاذ ما تبقى من ماء الوجه المسفوح على عتبة الفسولة المضنية في زمن «المسافيات» القاحل السقيم.

وحكاية عائلة المعلم: حكاية جهاد المعلم؛ الأب الذي تعجزه حاجات الصغار ومواجهة الرجاء المكسور في عيونهم عن البقاء في قطع «المسافيات». وحين يشرع له السفر أبوابه يتمتّع بضميرهم، لكنه لا يقوى علي الإتراج، فيضي مع زوجته وأولاده مظلاً أما ما كان بمقدورها الرجل، ولذا لم تجد ما تعلقه في مهانة الوحدة والهجر سوى ملاقة الموت قبل أوائله، تستقي به ضد هزائمها، بعد أن تخلّى عنها الجميع.

عائلات كثيرة ويشركون تروي أرض الكلام حكاياتهم، أو يروون حكايتهم:

«حسن اللوف»: ثري الحرب، أو ثري الشروط الاستثنائية التي تكوي الناس وتستنزف عقولهم وأرزاقهم، ووسيطها الذي يوسوس في الصنوبر، فيدفع أبناء «المسافيات» وبناتها، ضحايا القحط أو الصفت، أو كليهما معاً، إلى سراب أسواق العمل والبطالة المشقة هي «بيروت» وسواها.. رجل الصفقات الماهر الذي يحيل مصائب الآخرين فرصاً ذهبية لتشيير أمواله؟

«نازي الحطاب»: عليل آلة التصوير وعاشقها، الذي ينسّر بين تواريخ الناس ولحظاتهم الهاربة تاريخاً شخصياً لم يعرف به أحد. ٩٩٩

«مسالحة»: العاشقة: التي أجها الجميع، والتي أحبت واحداً فقط، هو معلم الصافي ابن عم زوجها، فلم تكترث في حبه بكل ما يكبح جموح القلب المجنون. صالحة التي قطعت رحلة زواجها القصري بعد عشرين عاماً وعشرة بطون، لكنها لم تحطّ بقلب العازب المشوق لأنه

زوجة حليم الزهر، الإرادة المنتصرة على شرطها القاصر، وهي تتنزع لأنما من عين الزمان وأنفه، تغمضي بكرامتها بعيداً عن مهائات ذلك «الحليم» المتخفّر بصمافاته، وحكاية «محمودة»، حبيب كريم جبر الأول المضيق، تحت وطأة جبروت الحاجة ورجحها القصري خلف حلم اللقمة المستحيل، وحكاية «الؤلؤ»، الأرملة المستوحدة؛ والصنوبر العامر بالحنان والودع، الحب الثاني لكريم الزهر الممزق بين إملات الانتماء إلى القضية الكبرى، ونواز القلب والجسد ومطلباتها، في شرط مفارق يجعل من هضامهما الامتحان الأول لقوة الصمود وقهر المفريات.

وهي حكاية عائلة الخضرا: حكاية المعلم توفيق الخضرا؛ القلب والعقل المنذورين لهم الأكبر والحلم الأكبر؛ الشاهد (والضحية) على تصعّد الأحلام وتداعياها حجرة حجرة، وحكاية ابنه فيصل الخضرا؛ لتلميذ السنة الأولى للمرحلة الإعدادية، التضمص لمهرات الأب، الخاسر في عرف موازين الربيع والخسارة للأرض التي ضيّبت موازينها، وحكاية «غازية»: الزوجة الثلاثة الملوثة، التي تريد أن تملأ بطون أولادها الخاوية، قبل أن تملأ أدمغتهم بما تراه حساسة لتعانق الخواء، أو قبض ربح.

وهي كذلك حكاية عائلة شمال؛ حكاية مسعود شمال: الشقة البريئة المخلوقة على مقاس الأحلام والأسام الصغيرة، في زمن تجتاح فيه ألعاب الكبار حتى حجرات نومنا، المسارع العملاق ذي القلب الطفلي، الذي يواجه موتاً محتملاً عاقبة دخوله حلبه الكبار بشروطه الخاصة، في معركة لم تستهوه يوماً، يفقه إليها «كوزية»، الزوجة ذات السطوة، المسكونة بشهوة المدن الفسيحة والعيش الرغيد، وهي تغمضي به من طمانينة «المسافيات» المنطوية على ألف هومو، إلى وحشة «بيروت» التي تهدر كل ألف، قبل أن تعيده إلى «تربة» المسافيات جسداً مكثفاً يتفاصيل انتحار ملفقة عصيرة الفهم.

وحكاية عائلة الخميري: حكاية نحيب الخميري في صراع الجسد المكثف على جراح عنة مفاجئة ومبرحة، وصراع آخر استياقي وانتقامي لتعطيم «قوادة»، الزوجة المعافاة، شاهدة الهزائم والريابات المكسبة في «حلقلة» المهانة اليومية ودرب أشواكها.. حكاية الهجرة



أحمد الجزيري

سارداً طليماً؛ أي أن مساحات سردية مطلقة الحقل لا يتحداً مقامه أسرددي، تتخلل هذا المحكي، وبخاصة ما يتصل منه باستبطان وقائع وشخصيات لا يتج له موقعه استبطانها (تخصيات العلاقة بين سالحة وزوجها مثلاً، وبعض المزايا مشاعر نجيب الخميري المبتلى بمقتته، حتى لو قبلنا ورود بعضها في شكواه لتوفيق). لكن ما يجدر التنويه به هو أن مثل هذا الخرق يبقى جزئياً ومحدود التأثير، وغير قادر على لحظة تماسك محكيات «أرض الكلام» الثلاثة هذه، وفردتها على الإقناع؛ فمثل هذه «الزيادة» بمصطلح علم السرد. المحدودة بموقع أو موقعين من محكي توفيق الخضرا، كثيراً ما تطالعت في خطابات روائية معاصرة عربية وعالمية، قلما يلتفت أصحابها إلى مقامات السرد فيها، (تذكر مثلاً، بعض محكيات السارد الشخص «مارسيل» في عمل «مارسيل بروست» ١٨٧١، ١٩٢٢) ذات الصيت: «بحثاً عن الزمن المفقود» ١٩١٣، ١٩٢٧). كما يطالعتنا تقويضها أي تلك الخطابات التي يستعير فيها السارد العلم غير الشخص لغة شخصياته ولهجاتها، على الرغم من عدم صلته بالعلم المتخيل الذي يرويها، ولعل الشاهد الأقرب هنا، هو تجربة «سحر خليفة» والإشكاليات التي تثيرها سردها الروائي؛ من جهة استعارة السارد العلم فيها للغة شخصياتها ذات اللهجة العامية الفلسطينية الغالبة.

ثانياً. جدل العامية والفصحى:

في «أرض الكلام» يُنص «عزّام» تغالغاً خصيباً بين العامية والفصحى؛ إذ يلتقط في حوار شخصياته لغة التناول اليومي، مفردات وتراكيب في جميعياتها وتضخيرة إنشائها على السنة الناس، بعيداً عن أي سبك جديد يتمتع ويتمثل بتصحيح العامي، أو تجميله، مؤكداً في ذلك أن ثراء المتداول الكلامي ودلالاته لا يقوم على تصحيحه في مستحبات النحو واللغة ومجامعها العلمية. إنه خيار «الرواية» الجنس الأكثر ارتباطاً بنثر الحياة اليومي، حتى وهي تنفياً أبعد أبعاد شريتها.

لكن العاصي في أداء «عزّام» الروائي لا يطلّق حراً في مساحات التسجيح النصي، بل يعتمد ضوابطه الدقيقة التي تمسك لحظاته ومقايده (كميانه) في مواضع المناسبة، بحرفية تنأى به عن أية مبالغة

التي يبدو معه، وكأنه المتقّ عليه غير القابل للنقض من عناصر هذا الخطاب ومواقف علاقته بالقارئ.

٢. محكي السارد الثاني: وهو المعلم توفيق الخضرا، «وسيلة الضمنية» دفتر مذكرات خاصة سماء «كتاب السفر» يروي حكايات الرحيل المتلاحقة للناس «السماقيات»، ويوصف السارد شخصياً، بهذا المعنى، وفقاً للميثاق السرد الذي يحدد خصائص المحكي تبعاً لمقام السارد (٤)، تقييد حقله السرد بموقعه من الأحداث التي يرويها؛ أي بمعرفته النسبية بها.

٣. محكي السارد الثالث: وقد أثرنا تصنيفه ثالثاً، ليس في تلمس دوره السرد، وهو ثان في ذلك وليس ثالثاً، بل في حجم المساحة التي يشغلها محكيه من المساحة الكلية للخطاب الروائي. إنه محكي فضيل الخضرا، ابن المعلم توفيق الخضرا، تلميذ السنة الإعدادية الأولى، المولع بالقراءة وكتابة القصص التي تشف عن طفولة نظرت إلى الفن والحب، ومحكيه هذا مجموعة من الحكايات القصصية، عن بطولات وقصص متخيلة للناس «السماقيات»، ينسجها خيال متشوّف تروى على شعارات الثورة وأحلام العدالة والتغيير، لكل منها عنوانه: «رائحة النساء...» «يوم رندة...» «الفتاة والزورق...» «دم الضفدع...» «يوم البطل...» «يوم الرئيس...» وهو كذلك، سارد شخص، ومثقف الحقل السردى حكماً.

وإذا ما كان مثل هذا التجلي الخطابى ثلاثي الأصوات يملئ على «عزّام»، أسلوب هذه المحكيات، بما يتناسب مع المستويات الثقافية والنفسية واللغوية لأصحابها، وهو ما يبدو متحقّقاً إلى حد بعيد، فيما يتصل بمحكي فضيل الخضرا، الشيع بالبنرة الطفلية والخيال المجلج، والتوهيم المستمر، والحنس الساذج بالأشياء، وكذلك محكي السارد المعلم، غير المتخصص، ذي الحقل السردى الحر، الذي يستطيع أن يمتلك المعارف ويطلق الأقوال بغير جهود، فإن محكي توفيق الخضرا يبدو لنا على قدر من الانتباس الوظيفي، الذي تقوّتت غايته؛ وذلك فيما يتصل بغيره للميثاق السردى المفترض لقلمه، بوصفه سارداً مشخّصاً ذا رؤية نسبية مثقّدة بموقعه؛ حيث يبدو. أحياناً

يلتقي فيها رفاق الحلم الواحد والمصير الواحد، لكنها استعالت قيوماً آخر أملياً على «شاكرا»، عضو اللجنة المحلية يوم باح بمشاعره الحقيقية في وجه أوامر الزعيم المعصوم، وهي تحط من كل لا يصبر إلا عظمة عيلانه، حول الانضباط الجديد وحفظ أمن الحزب، ضد أعداء الطبقة التاريخية والنسوسين على مسورة تضالها في سبيل المستقبل الموعود!!!

وقبو خامس لم يكن أقل ضلالاً وحلقة، وهو الذي استأثر بمقتل «الشيخ زرع»، رجل التعاليم المذهبية المتطرفة، التي تقف على زرع الشقاق والأحقاد بين أبناء الوطن الواحد والبلد الواحد والأسرة الواحدة؟

أقبية كثيرة، وأسوار كثيرة، وبشر كثيرين، ومفردات عيش ومساكن كثيرة منذورة للهر والترقب الخائب، وشروء المحل، ونردة الأزواق، وسفاه «النقطه الرابعة»!! والعسف الجائم فوق الصدور، حيث ينمو الرعيان ملأماً وحيداً، لا يهم في ذلك ما يفوته دربه المجهول في تنويه أو تشويق، من مفاجات وشروء.

أو هي أوراق مبشرة تتلاصق بتحقوق الزمن الخطي تتخلل أزمنتها المتداخلة وهي تسترجع وقائع وأحداثاً حفرت في الذاكرة ما يشبه تشبيهاً جماعياً منصفه بشر «السماقيات» وسواها من مناطق الجنوب، في أزمنة تلك، تروي مجتمعة حكاية وطن أشرف لأبنائه بوابات رحيلهم القسري، حين ضن عليهم بخيره وحريته، وكأنه كان يرهص بحكمة حمد نجم إياها، عن عقم البلاد الذي يجعل هجرها حلالاً.

في مجالس البنية السردية:

أولاً. محكيات ثلاث:

تتألف الكلام في «أرض الكلام» محكيات ثلاث هي:

١. محكي السارد الأول: وهو السارد الخارجي (٣) التقليدي، المعلم غير المتخصص، الذي تتبار رؤيته عند الدرجة صفر؛ أو: «رؤية الإله»؛ القادرة على اختراق النفوس والجدران وعبور الأزمنة والأمكنة، السارد الذي ورثته الرواية من الجذر الحكائي لنشأتها، والذي لا يزال السارد الأقدر على التنويع بأعباء الخطابات الروائي، على النحو



أولاً. محكيات ثلاث:

ما يلفت هنا هو أن «عزام» الذي يؤكد

الخارجي العلم غير الشخصي، وهو من الخصائص؛ وذلك إذ يجعل من هذا «الحكي» حقلًا نوعيًا للثقافة والجمال ونواة التعبير والاقتصاد الفكري، وهو ما يميزه من بعض مبدئي الذين يتناقضون في توكيدهم المادية إلى الخلط بين متطلبات الحوار، ومتطلبات «محكي» السارد السليم، وهم بذلك لا يُقدِّرون «محكي» السارد العلم فرصه في صياغة لغوية فصحة ومتينة وجذيلة فسيح، بل هم كذلك، وإبرافهم في تقدير حقوق العلم في سردهم روايته، يفقدون التامة العلمية في مساحات حوارها، كثيرًا من ألقها وحرارتها وحساسية نبرتها داخل السياق السردى، على النحو الذي نبدو معه شبيهةً بالطرفة التي تقذف في نكحها ما مسودَّط أظفانها نفسه.

« وَجَدْتُ أَنَّهَا تَرْتَعِمُ بِالْمَصَالِبِ » وَبَعْدَ
في سؤال تلك الليلى يا ربي ٩ ليلش، لكن
الوقت كان يضيىء، وهو يعضد العداوات
واحتمال الخراب... (ص ٣٧٧).

على أي حال، قد يكون ضرورياً هنا،
أن نشيد بصنيع عزماء، في تجاوز مقدمة
الفصحى والعلمية ما دمنها في صدد
الجنس الأكثر تطلياً على دنا الصبيد.
وأبديولوجية، تماماً، ترى في العلمانية
خطراً رهيباً يستهدف أو يتهدد تراثنا
الثقافي والديني، فهذا التراث محفوظ،
ومستدول في مثلات القصة والنصوص،
وهي، فيما نزع، رؤية كاتبة في غير
مناخ نصر على الإصرار بين واحدة،



لعل نزعة السخرية والتهكم، وتداخل
المناسبات مع المباهلة، هي النزعة الكفيلة
فحاشا بجعل المأدبة ممكنة ومتصلة مع
التي أكثر أوقاتنا حلقة. وإذا ما كانت
الرواية خيفة جداً بهذه النزعة، وهي
الفن الذي يعيش أحياناً في ضيقها
سقوطه، فذلك ما يجعلها قابلة لأن تُقرأ،
لمن يوصفها إبداعاً جالياً ومعرضاً
ليحسن التمتع والذائفة في آن، فمضبب،
بل بوصفها كذلك فلسفة خالصة وطريقة
عيش، ولعل كثيراً من سورتنا العربية
الثرائية كان لديه ما يقوله على هذا
الصعيد: مقامات المهذبان، والجريري،
ونصوص الإمتاع والمؤانسة، للتوحيدي،
وبخلاءه للجاحظ، وأنت ليلة ويلة»
وبغيرها.

في «أرض الكلام» ينتهج «عزام» أداءً
روائياً يختزن الكثير من روح المعارضة
الأدبية والحياتية الساخرة، أو فقدان

«وقد أيقنا (المقصود كريم الزهر
ورفيقه في اللجنة المحلية الحزبية)،
بمرو الزمن أن الحديث عن الحب
محرمٌ أو ممنوع، في المراكز التي ندب
الناس فيها أنفسهم لتغيير العالم، وزاد
في حرقة أحلامهم أن الشوق إلى الحب
لنهما، اختلط بذلك الخزي الذي كان
القادة والكتب يلعنانه كل مرة: الجنس»
(ص ١٨١، ١٨٢).

«يفضل الإيمان وحده (بالشورى)،
تعلّمًا إخماد المشاعر، (لكي لا تعمق
في أي يوم المسيرة المظفرة القادمة)
وتقليم الحنين، ومصرف انتباه العقل عن
الشهوات، وتقطير تلك الأحاسيس، في
صورة حقد أبيض، على البورجوازيين،
نذاب الاستقلال» (ص ١٨٣).

رابعاً، الحكاية أولاً،
ما من روائي يستطيع اجتثاث
حبل المشيمة الوثيق الذي يصل الرواية
بالحكاية *fabula* دون أن يراهن على
مصير عمله، مهما عَنَّ بياله من مشاريع
اختراقات حدائية لهذا الجنس السردي،
الذي تأمعس وأمتلك مشروعيته وأطلق

البراة في المرد. بالتعبير الاصطلاحي الخاص، بما بعد الحداثة، فيقرّ بعين الغمز الحسّية السّامحة كثيراً من التجارب، والممارسات الإنسانية على المستويات كافة، فهو، مثلاً، يختزل الاسم والنسب الشخصي ضمن النّجاة الحزبية المحلية إلى سيّئ تعرض لـ «القميص المخطّط» و«القميص» على ما فيها من تهكم مرير يزدى بالألم والحُرْفية، اللّتين هربنا الكثير من الطّاقة والفنّاعية والوقت، في الحياة الداخلية والخارجية لمعظم التّجارب السّياسية (الأحزاب) العربية والعالمية. أو هو يعمّزُ بعض التّوجيهات الكلاسيكية في الحياة العائلية التي تدبر تهيؤ لاحتياجات الفرد الفيزيولوجية والروحية الخاصة. وكان الالتزام يتناسب طردياً، مع القدرة الفتّة على إحصاء كل حاجة أو تطلع فردي في الملبية الإنسانية: «وقد أيضًا (المقصود كريم الزهر ورفيقه في النّجاة المحلية الحزبية)، يصور الزمن أن الحديث عن الحب محرم، أو ممنوع، في المراكز التي يذهب الناس فيها أنفسهم لتغيير العالم، وزاد في حرقة أحلامهما أن الشوق إلى الحب لهنّهما، الخطب بذلك الحزبي الذي كان القادة والكاتب يفتانك كل مرة، الجسنة (ص ١٨١، ١٨٢).

ولتنتش، أيضاً، فيما يلي، ونحن نحرص على عدم الاستطراء أو التّفصيل في شواهدنا، إلى السّخرية المبطّنة التي تخلفها حركة الألفاظ وانتقاء المفردات، وتمتد بناء التركيب، بالتفاعل مع الدلالة، الموازية، والموازية، التي تتوارى خلف مستوى الدلالة الأولى في المقطع التالي، وأمّثلته كثيرة في النص:

«ويفضل الإيمان وحده (بالشّورة)، تتعلّم إخماد المشاعر، لكي لا تعيق في أي يوم المسيرة المظفرية (القاهرة) وتقليم الحنين، ومصرف انتباه العقل عن التّشوّرات، وتقطير تلك الأحاسيس، في صورة قند أبيض، على البازوازين، نئاب الاستقلال» (ص ١٨٢).

رباعاً: الحكاية أولاً؛

ما من روائي يستطيع استطيع احتاثات جبل الشّمية اللّوذي التي يصل الرواية بالحكاية fabula دون أن يراهن على مصير عمله، مهما عن بهانه من مشايع اختراقات حديثاً لهذا الجسوة السريدي، التي تأسس وأمتلك مشروعيتها وأدقّق

«ياسوناري كاواباتا» (١٨٩٩، ١٩٧٢): «هينجيج العجل» (١٩٥٤)؛ وذلك فيما يتصل بذلك التراحم النفسي الخفي العميق، الذي يقع بعيداً عن مستوى القفل أو التصريح في «أرض الكلام»، بين «خبرية» و«خبيها» «عبود الزهر»، الملاذ الأمين من سطوة الفردية والأناثة والإهمال والنظرة الذاتية الضيقة المغلفة على مرجعياتها وأفاقها السقيمة للزوج حليم الزهر، والتراحم العميق الخفي الذي يتلامح في عمل «كاواباتا»، بين النكة الرقيقة «كيكوكو» التي تعاني أنانية الزوج «شيوشي» وخيلاته المتواصلة وإهماله واستهتاره بمشاعرها، وحميها الطوفان المغموم «أوغاكا شينغو» الساعي دوماً إلى راب الصدع، في شقاق يعضي بين الحسن المتادل دوماً، إلى مناصرة الطرف المغيبون، على الرغم من صلة الدم التي تربطه بالطرف الآخر.

ولعلنا نستعيد في ملاحقة شخصية «نازي الحطاب»، العليل المستعدي بكاهنيتها إلى الدرب الوحيد الممكن لحضوره بين الآخرين، وكذلك في الدور المؤرخ الذي تحتفظ به كاهنيتها، بوصفها ذاكرة تثبيت اللحظات الهامة في تاريخ «السماقيات»، ربما وفقاً لمنظور يرى فيها حياة أكثر ديمومة من الحياة نفسها، لعلنا نستعيد في تبصر هذه الشخصية بشيء من القراءة المقارنة، الخيوطة الخفية التي تربطها بشخصية الشاب «أحمد القسام»؛ معوق النحلق، المرتبك، والمتشتر في حضوره الاجتماعي، وبخاصة ما يتصل منه بعلاقته الخاصة بـ «كاهنيتها» التي تنشط دائماً تثبيت اللحظات المفصلية الفارقة في واقع النضال الفلسطيني في رواية البديعة الفلسطينية «مسرح حليمة»؛ «ربيع حار» (٢٠٠٤).

ما يجدر التوثيق به هنا، هو أن مثل هذه التواضعات التي تتلامح برهانها، بين سطور النص، تقدر قيمة إبداعية شديدة الأهمية، حين تتولاها ذاقتة حُرْفِيَّة عالية، يحسن صاحبها تدبُّر أدواته، وتصريف مغزواته، وضبط إيقاعاتها ومقاديرها، وهي، من ثم، عامل مهم من عوامل توسيع وتعميق أفاق النص، وجملة إثارته وإشباعاته المعرفية والجمالية.

سابعاً، جغرافيا موازية:

تكشف الأمكنة التي تتواتر للمرة الرابعة في تجربة «عزّام» الروائية منذ عمله الأول: «معراج الموت»، ما

والأناة، عن احترام حقوق المفردة والعبارة وخصائص التعبير السليم. إنه الدرس الدائم لـ «عزّام» في حُرْفِيَّة الأداء وعزة الكلمة وحمياتها من التسبب والتثمل والانتباس المجاني. وهذا كله، فيما نزع من أخصّ خصائص الأداء الروائي، من تنازعات الأرمِل المستوحدة «لؤلؤة» في حب كريم الزهر، يجتزئ ما يلي، على الرغم من ثققتا بأن برهاناً نافصاً يكمن دائماً، في كل أجزاء لسياقٍ عامر بعلاقات أبنيته ومفرداته: «اكتشافها بدا مثل انفجار؛ فطوال الشهرين الماضيين، لم تقرب أبداً من تلك المنطقة التي تحيط بالقلب، لم يكن السبب هو الحظر أو التحريم. لأن وجود الأولاد ظل حتى اليوم، يوجع شهوة الأمومة لديها. دون أن يشف من أي هوى. ولا بد أن كريم قد تسال من تحت سياج عواطفها، ليصل إلى المكان الذي اعتقدت أنه قد أغلق إلى الأبد وراء الشريك الرحال» (ص: ٢٤).

سادساً، تواضعات روائية:

ولا أقول «تواضعات»، فهذا المصطلح وقته الثقيل أحياناً، حين يتصل الأمر بنمط من الرهافة الخفية، التي تحيلنا إلى وحدة الروح الإنسانية، مهما اختلفت وتباعدت بأصعابها اللغات والأزمنة والأمكنة، ومن ثم إلى قدرة الرواية على تمثّل ذلك، وهو ما نستطيع أن نقف عليه في بعض ما جاء في «أرض الكلام»، من تواضعات مع أعمال روائية مهمة، يصعب على أي مبدع يماين في قراءاته، وهي نمط بناء ثقافته وحماسيته الجمالية، تلك الروح الكامنة فيها، التي تسوِّغ معنى الفن وضوئته في الحياة، أن يتصر من سلسلة تأثيراتها. منها مثلاً ولهم حصراً: ذلك الخيط الذي يشدّ «أرض الكلام» إلى رائحة المبدع الياباني

حراكه الدائم على التجارب الإنسانية؛ حيوات الناس وعلاقاتهم ومصائرهم الخاصة والعامة. وإذا ما كانت الرواية الجنس الأكثر حراكاً بين الأجناس الإبداعية، فذلك ليس لأنّها الجنس العلمي المنفصل من كل المقومات والخصائص الضابطة لتجنيسه، بل لأنّها النمط السردي الأكثر ارتباطاً بحراك الحياة نفسها.

مثل هذا الفهم، الذي يجلو ويميّز خصائص الجنس الروائي، وسط خصائص سواء من الأجناس والأنماط الأدبية والمردية، يتأكد دلماً في أداء «عزّام» الروائي، وشاطئه كل هذه الحياة التي تصطبغ وتضع وتتردد في أعماله كافة، والتي تصوغها كذلك آراؤه النظرية في مقابلاته المقروءة أو المسموعة أو المرئية:

«الأرجح عندي أن الرواية تبدأ في الحكاية لا في الفكرة. أو لأقل إنها تبدأ من الحكاية، ولا أشير الآن إلى الحكاية، كما عرفت في قصص الجذات، والأجداد، أو في السير الشعبية والنف ليلة وليلة، وإنما إلى الحكاية كحادثة، ولعل ذلك الزخم الحكائي في «أرض الكلام»، وأرض المطر، طيفاً، سيبقى البرهان على، والدليل إلى، الخبرة والتجربة الحكائية العميقة المتضمنة في هذه الحكايات.

خامساً، صفة الرواية (٧):

إذا كانت «أرض الكلام» تختزن فيها تختزنها من قيم جمالية، ما يؤكد دور الجهد والمثابرة والجد الطويل في تجربة صاحبها؛ أي كل ما يبعد عن تلك الكتابات المصغلة المستهولة، التي تمّن على القراء بتجاربها المرافقة ضئيلة القيمة على المستويين المعرفي والجمالي، تلك التي تروم الرواية جنباً مشرع الأبواب، أو صيداً ميموراً لكل عابر سبيل، فإن في الصياغة اللغوية التي تبدو أحياناً، أشبه بالكشف التبييري، الدليل البين على ما نرعى إليه؛ وذلك في الانتقاء المحكم والدقيق للمفردة، والمصور، وبناء التركيب اللغوي، على النحو الذي يتم فيه محاصرة الدلالة والقبض عليها بدقة نادرة، مع الحفاظ على المساحة الانزياحية التي يتطلّتها السرد الروائي بوصفه فناً أولاً، وهو ما يشث إضافة إلى عمق الموهبة، والذباب،



تكشف الأمكنة التي تتواتر للمرة الرابعة في تجربة "عزّام" الروائية ما يمكن اعتباره نمطاً من الهندسة الروائية للشعاع الروائي

القراءة وحدها. تلك المتعة التي غدت منذ مطلع القرن الماضي، قيمة مهمة في الكثير من الأعمال الروائية العالمية المهمة. نصوص ممدوح عزلم تدخل في عداد هذه النادرة؛ إذ يستطيع قارئها أن يركن إلى مطالعتها في ساعات من المتعة الحميمة التي لا تُروى، كما تستثير لدى الدارس المختص جملة مفاهيمه وأدواته الدراسية المعرفية والجمالية. وهو يتأمل فيها عمق الموهبة، ويزخم للخيال الحكائي، وتماثل البناء السردي، وأصالة الشخصيات والعوالم والأحداث.. وكذلك كل هذا الثقافي في تقدير حقوق الكلمة وجمالياتها من الابتذال، والترهل، والإسراف، والإنشائية، والهائج الاستمراري، وكل المثالب التي أودت بكثير من المواهب الروائية إلى أعماق أعماق النسيان. وقبل ذلك ويبدء: ما يتأكد لدينا مع كل إبداع جديد له، من سعة وعمق وغزارة ذلك المعين الذي يتعدّر نظويته من اختبار الحياة وتجاربها.

ذلك هو ممدوح عزماء هي أرض الكلام..

* كاتب من سوريا

وفي كل الأحوال فإن ممدوح عزماء الذي قدم لنا بخص بثنائي محكم أعماله الروائية الأريمة، والذي ما انفك يستعيد فيها الفضاء نفسه، بأسمائه الحقيقية وأسمائه التخيلية، في تجسيد أمين للمكان الذي خبره وعاشه، وتشبيح بمفرداته كافة، ليبدو لنا شديد الثقة، وربما شديد الاعتداد بصنعيته هذا، وكأنه يقول: هو ذا مسرح حكاياتي الدائم.. «السويداء السورية ومناطقها: اللجاة.. صغورها.. لافتاتها.. مسالكها الوعرة.. معارك ذلها وضبابها.. معتقداتها.. أعرافها.. علاقاتها.. وكل ما يخصّس بها وتخصّس به. ولأنها الحاضرة أبداً، الماثلة ملء البصر والذاكرة والفعل والخيال. ولذا فقليل اسمائها يغني عن كثير. وهذا ليس اجتزاءً، إنه تكليف وتوكيد. فلتأملوا هذا النجم، كم هو ثري وعميق الغور، وكما يخبّئ ويخترن خلف تماثلات سطوحه من كوز وعروق لم يكتشفها أحد من قبل.

ما يتّبع من الكلام حول «أرض الكلام»:

ندرة نادرة هي الأعمال الروائية التي تحفزنا على معاودة قراءتها بدافع متعة

يمكن عبّه نمطاً من الهندسة الدقيقة للفضاء الروائي، التي تصمم مناطقها وأمكنة، وفقاً لرؤية مسبقة مصبوبة، تخضعها لاختبارات سياق سردي عام يشمل التجربة الروائية كلها. ويوجب ذلك فهي ليست «السويداء» واللعجاة التحديدين للمرجعين المعرفين للكتّرين في أعماله فحسب، بل هي كذلك مرة بعد أخرى، تلك الأسماء التخيلية نفسها: الصماقيات، والمنارة، والحفاثر، والصخرات، وتلال الغريان، على الرغم من إمكانية إبداع مئات الأسماء الأخرى، ما دام الأمر يتصل بأحداث محافظة كاملة. صحيح أن هذه الأمكنة تتبين في أزمنة متغايرة، لكن تكرر الأسماء نفسها الحقيقية والتخيلية، يجعلنا نقول ما هو أكثر من كونها مسرحاً للأحداث. إنه ما يشبه الوحدة القولية التي تسمى إلى الإيحاء بالقدرة السحرية لهذه الأمكنة على الخلود؛ بشيأت أقدارها الذي يستوي بكل فنون العسف التي تماقبت عليها. ولنلاحظ في ذلك أن العسف هو «الثيمة المستعادة» في هذه الأعمال، كما هو شأن الأمكنة.

هل تتلامح خلف ذلك نبوة «معتقدية» ما... ربما. لكنه أمر غريب مهم على أية حال؛ لأن الرواية الحقيقية هي في النهاية تجاوز دائم لمعتقدات مبدعها ومقولاته الخاصة. وإلا فهي نمط من الخطاب الذاتي، أو الشعري القاصر عن محاولة خاصيتي: التعددية والموضوعة الجوريتين فيها.

إنها التقنية التي تستعيد نهج «فوكنر» (١٨٩٧، ١٩٦٢)، الذي ابتدع مقاضته الأمريكية الجنوبية «يوكنا باتوشا» وعاصمتها «جفرسن» فضاءً دائماً لأعماله الروائية، ونهج «ماركيز» الذي ابتدع مكانه التخيلي (ماكوندو) منذ عمله الروائي الأول «عاصفة الأوراق» (١٩٥٥)، والذي لم يتوقف عن استعادته حتى عمله الرابع: «مائة عام من العزلة» (١٩٣٧)، قبل أن يكتشف أن حدود «ماكوندو» هذه لم تبد تسع أفاق عالته الروائي، وهو أيضاً نهج «جويس» (١٨٨٢، ١٩٤١)، الذي جعل «دبلن» العاصمة الأيرلندية ومسقط رأسه؛ الفضاء الدائم لسروده كافة، القصيرة والروائية، منذ حكايات «أهالي دبلن» (١٩١٤)، حتى «مقطعة فينغان» (١٩٣٩)، «حين أصبل إلى قلب دبلن أكون قد وصلت إلى قلب العالم».

هوامش وإحالات:

١. «وقع سوات الحيرة» هو عزماء يلهم المرح الحزاري محمد لأحضر حديداً، أواخر سنة هجران «كان» السنة لعام ١٩١٥م.
٢. «رواية الحيرة» لممدوح عزماء صدرت عن دار المدى، دمشق، ٢٠١٥م، في (٤٤٨) صفحة من القطع المتوسط.
٣. أي الذي يروي قصة تقع في المستوى السري الأول لجزءاً من السرد الداخلي (أو الضمني) الذي يروي قصة داخلية، أو قصة تالية يتضمنها المستوى السري الأول.
٤. «القام السري» هو: موقع السارد عما يسره. وهو يتضمن «المسوى»: خارجي أو داخلي، وبالذات: «التجريب»؛ المحصور في العالم الخيالي الذي يروي «غيري» القصة. «ملي» قصة.
٥. خطوط التشديد في هذه الدراسة. دائماً من هذنا.
٦. من حوار الروائي مع محور صحيفة الثورة السورية الخميس ١٦/٢٠٠٦م.
٧. نستير في هذه النقرة عنوان الكتاب «شعير لـ هيرسي لوبوك» الصادر عام ١٩٢١م؛ وصنفة الرواية.

صدر له العديد من الكتب منها:

- المتشابهون (رواية)، سوريا ١٩٨٧
- محمد كرد علي: المثقف وقضية الولاء السياسي، تونس ١٩٩٣
- فارس وبيزنطة والجزيرة العربية من القرن الثالث إلى القرن السابع، تونس ١٩٩٦
- الدولة والمجتمع، من محنة ابن رشد إلى خصوصية محمد عبده وفرح انطون، تونس ٢٠٠٠
- التيارات الفكرية السياسية في السلطنة العثمانية (١٨٣٩ - ١٩١٨)، تونس ٢٠٠١

كان حوارنا معه متفرعا إلى أحاديث جانبية عديدة تكشف لنا رؤية خاصة لهذا الباحث.

• بدأت بكتابة الرواية ولكنك لم تواصل فلمداد؟

- اتقصد رواية «المتشابهون» التي صدرت بدار الحوار باللانقية السورية سنة ١٩٨٧ إنها بيضة الديك. لم أوصل كتابة الرواية لسبب بسيط هو أن بئري الروائية سراعاً ما غاض مأوها.

• انت تبرز الحضارة الحديثة والمعاصرة تقسم اللغة والآداب والحضارة العربية. حدثنا عن هذا الاختصاص بالضيعة أو بمبارات أخرى، ما هو مفهوم الحضارة؟ وهل هناك فرق بين، الثقافة، والحضارة؟ وهل يمكن اعتبار الثقافة مكونا من مكونات، الحضارة؟

- بمباراة واحدة، أنا أود إشراك الطلبة والطالبات في محاولة الإجابة عن السؤال الحديث والمعاصر: لماذا توقف النمو الحضاري الإسلامي في القرن الثالث عشر الميلادي أي في هذه الفترة التي بدأت فيها الحضارة الغربية نموها؟

• عفوا... أراك تستعمل عبارة «النمو الحضاري الإسلامي»...

- لأن هذه الحضارة إذا كانت إسلامية العقيدة، عربية اللغة، فالأقوام التي آل إليها الحكم حتى قبل هذه الفترة لم تكن عربية؛ في بلاد المغرب كان الحكم في أيدي

مهد الناصر النفاذوي : مجلة نابليون لم يكن لها تأثير يُذكر في كثير من الدول العربية

مقدمة: نيل درغوث *

«أن تراقب أعمال الناس في الماضي، فهذا يعني أنك تضيف أعماراً من الماضي إلى عمرك، وأنت تعيش أكثر من حياة واحدة»

(جوزيف هورس Joseph hours)



محمد الناصر النفاذوي أستاذ جامعي تونسي، من مواليد سنة ١٩٤٨ بمنزل بورقيبة من ولاية بنزرت. زاول العمل الصحفي بمجلات وجرائد متعددة. يشغل اليوم منصب أستاذ محاضر يدرس الحضارة العربية الحديثة والمعاصرة بالجامعة التونسية. وهو من المهتمين بالبحوث والدراسات حول المغرب العربي.

الحضارة.

-- نعم.

• وانك ما زلت تقول سنة ٢٠٠٦ إن المنهجية الماركسية التي تستند دورا مهما إلى العاملين الاقتصادي والتقني في منع الأحداث التاريخية بالاعتماد على أنماط الإنتاج ما زالت صالحة وإجرائية لقراءة الحضارة الإسلامية؟

- أنا مجبر على ذلك. إن لشيوخ استخدام الجوال (الموبايل) تأثرا يفوق ألف مرة ومرة تأثر خطاب الدعاة إلى المحافظة على أسس العائلة التقليدية.

• وإذا كان ذلك كذلك، هأتت على المستوى السياسي لا تعتبر الفترة العثمانية في التاريخ الإسلامي فترة استعمار.

- الفترة التي تحدثت عنها (من القرن السادس عشر حتى سقوط الدولة العثمانية الاتحادية) لم تظهر فيها قط فكرة الدولة القومية (Etat-nation) في المجال العثماني الإسلامي، إذ كانت الفكرة الإسلامية هي الغالبة. المفارقة مثلا هم الذين استجدوا بالعثمانيين وإذا كان المراكشيون قد حافظوا على استقلالهم فسيب ذلك هو أن السعديين تكفلوا بمقاومة الإبريريين النصارى أنفسهم بذلك من حمل العثمانيين.. لا ننسى أنه في مثل هذه الفترة الحاسمة ضاعف العامل القبلي (الصراع بين المصامدة والصنهاجيين من ناحية وبين كل هؤلاء العرب المتصربين) الذي لم يعد بإمكانه أن يقاوم دولة صاعدة مثل إسبانيا والبرتغال وحلت محله شرعية جديدة فوق- قبلية هي الشرعية الجهادية معلقة في السعديين وبعد ذلك في العلويين، إذ ليس من الصدفة أن يدعى هؤلاء أنهم ينسبون إلى القرشيين بل إلى سلالة النبي محمد.

أما في بلاد المشرق فقد خلّص العثمانيون المصريين والشوام من حكم المماليك وخلصوا سكان بلاد الرافدين من حكم الأتراك الأوزبكانيين، فهل افترق العثمانيون الحكم من العرب حتى نتحدث عن استعمار؟

إنني أذهب إلى أكثر من ذلك فأقول إن من فضائل العثمانيين على مسلمي المغرب والمشرق أنهم ساهموا في التحويل بينهم بواسطة النظم الإدارية الواحدة إلخ... ولقد قاموا بهذا الدور للمرة الأولى بعد الفتوحات الإسلامية في القرن السابع الميلادي..

المغرب (١٢٦٩) واستيلاء المماليك على الحكم في مصر والشام (١٢٥٠) والمنقول على الحكم في العراق (١٢٥٨) فهي فترة انهيار سياسي شامل-، ظهرت حركات بشكل جلي، فمن ناحية غرق المسلمون في انحطاط مكري بالغ ومن ناحية أخرى دخلت أوروبا الغربية من جهتها بلبات في هذه الطريق الواسعة من البحث العلمي عن الحقيقة (...). فهنما بث العلم المسمّى بالعربي بذرة الحياة في الغرب اللاتيني اختفى حسب ما ذكر Ernest Renan في كتابه L'islamisme et la science.

أما الإجابة الثالثة فهي الإجابة التاريخية (historiciste) التي تكاد لا تولي العامل العقلي أهمية تقوى ما تنسبه إلى العوامل الأخرى (اجتماعية، اقتصادية، تقنية، علمية...) من تأثير، فهذا مهدي عامل يكتب في أزمة الحضارة العربية أم أزمة البرجوازيات العربية: «إن العامل الاجتماعي الذي افترضته البلدان العربية والذي توفر وجوده في أوروبا الغربية هو تكون طبقة اجتماعية هي البرجوازية التي استخدمت المعارف العلمية والتقنية في حقل الإنتاج الاقتصادي بشكل كان حافزا قويا لتطور العلم والتقنية أما المجتمعات العربية الإسلامية في القرون الوسطى فلم تتكوّن فيها مثل هذه الطبقات التي تكونت في إطار علاقات الإنتاج الإقطاعية».

وهذا صادق جلال العظم يضيف إلى ما سبق في كتاب ثلاث معاورات فلسفية: «اعتقد أن ما يميّز العصر الأوروبي الحديث هو هذا الاتحاد العضوي الفريد الذي تمّ على مراحل طبيعا ولكن للمرة الأولى في تاريخ الإنسانية، بين المصالح الحيوية للطبقات التجارية الصاعدة وبين الاكتشافات العلمية والأختراعات التقنية. أريد أن أشير إلى ضرورة تاريخية معينة هي تكون أوروبا الحديثة أدت إلى ربط المعرفة قديميا وجديدها، نهائيا بطرائق البرجوازية الأوروبية الصاعدة في إنتاج الثروة ومراكمتها».

• لا يمكن أن تكون من خلال كل ما كتبت، إلا من هؤلاء الباحثين الذين يمزجون بين المنهجين التاريخي والتاريخاني...

- إن أخالفك الرأي وأني كانت القضية تحتاج إلى مزيد من التعميل.

• إذا كان ذلك كذلك فلماذا استنتج كذلك أنك تعتبر «الثقافة» مكونا من مكونات

البربر المصامدة الموحدين ثم تواصل خلفائهم البربر مثل الحفصيين في تونس وطرابلس والزيانيين في الجزائر والمرينيين في مراكش وذلك (وباستثناء المغرب الأقصى) حتى اضطراهم إلى طلب المومن من الأتراك العثمانيين لصد الهجمات الإبريرية عليهم. أما مصر والشام فكانتا في أيدي المماليك ولا تسل عن العراق الذي اجتاحه المغول. العرب هم الوحيدون الذين لم يبق بأيديهم أي سلطة سياسية وذلك منذ القرن التاسع الميلادي.

• نفترض صحة ما ذكرت، كيف تفسر توقف النمو الحضاري الإسلامي؟

- أنا لا أت في مثل هذا الأمر ولكنني اكتفي بأن أعرض على الطلبة والطالبات مختلف الإجابات المتلفة بهذه المسألة إضافة إلى بيان المنهج الذي تستند إليه كل إجابة. دوري ليس دورا تلقينيا. أنا أنشر من «التلقين» الإيديولوجي مهما كان صلدوره.

• ما يمكن أن نذكر لنا هذه الإجابات وما تستند إليه كل واحدة منها منهجيا؟

- كأنك تطالب مني إلقاء «درس» على القراء؟

• لا بأس...تفضل.

- للإجابة على هذا السؤال الصعب لا بد من التمرّص لإجابات ثلاث مختلفة تقع بينها إجابات ثانوية متنوعة تلجأ إلى الأخذ من هذه الإجابة الكبيرة أو تلك بنسب مختلفة:

الإجابة الكبرى الأولى هي ال-لاتاريخية أو الميتاريخية التي تقوم على الإرادية voluntarisme وهي ترى أن المسلمين تغفلوا لأنهم ابتعدوا عن تعاملهم دينهم ولو أرادوا العودة إلى العمل طبق تعاملهم هذا الذين لتقدموا.

الإجابة الكبرى الثانية هي الإجابة التاريخية العقلانية التي لا تكاد تولي العوامل الاقتصادية والتقنية والاجتماعية أهمية تذكر، فالسالمون تغفلوا لأنهم نجبوا العقل. وأشهر من ذهب هذا المنهج نهاية القرن ١٩ إرنست رينان (١٨٢٣-١٨٩٢) الذي كتب: «في حدود منتصف القرن الثالث عشر ما زالت كفة الميزان (بين الحضارتين) بعد غير مستقرة وبداية من ١٢٧٥ تقريباً (توافق) بداية هذه الفترة على المستوى السياسي، سقوط الدولة الموحدة في



الحرب على النهضة والحداثة وذلك لسبب بسيط هو فقدان الشعور عند العرب في تلك الفترة بالانتماء القومي.

إن العرب موجودون، ما من شك في ذلك، ولكن القضية ليست قضيتهم وجود وعندهم وإنما هي قضية الوعي بوجود ما وعلى هيئة ما، لا يقتضي الوجود وحده دلالة على الحياة عند البشر.

• أنت هنا تبتهل إلى حد ما عن التاريخانية؟

- لا توجد تاريخانية واحدة. وإذا كان ماركس هو أول تاريخاني مشهور فمئة مئة ظهرت تاريخانيات عديدة. أنا لا أهمل من شأن الجانب النفسي لكنني أولي الجانب المادي أهمية أكبر، وإن لم أفلح ذلك فعلى أن أقول بالمنهج الميتا-تاريخي أو المنهج التاريخي العقلاني الذي يريد نفسه وسطاً بين المنهجين.

• هل يعني ما ذكرت من تهافت التاريخ المتداول للعلاقات العربية العثمانية أن هذا هو سبب اختياريك، التيارات الفكرية السياسية في السلطة العثمانية بين ١٨٣٩ و١٩١٨، موضوعاً لأطروحة دكتوراه الدولة؟

- نعم. حقاً، لما افتتح في يوم من الأيام بما ساد من رأي حول خصومة مزعومة بين «العرب» و«الترك» في القرن التاسع عشر وإذا كان لا بد من الحديث عن خصومة فهذه كانت بين المستفيدين من التطهيرات وهي مجموعة (إصلاحات) فرضتها بريطانيا أساساً على السلطة فرضاً من المضطربين منها وهم عثمانيون من أعراق مختلفة استماتوا في الدفاع عن أسس المجتمع التقليدي، بمعنى أن هذا الصراع يجب أن يرد إلى الجانب الاقتصادي الثقافي ومثل هذا التناول ناقض ما هو سائد في أغلب الدراسات المتعلقة بهذه الفترة لأنها تزد الصراخ إما إلى شائفة الإسلام والتصرانية عندما يتفلق الأمر بعلاقة السلطة بأوروبا، وإما إلى شائفة العرب والترك عندما يتفلق الأمر بعلاقة العرب بالأتراك وذلك بالرغم من أن الشعور القومي في أغلب الفترة موضوع الدراسة لم يتبلور عند هذين الجنتين بل كان العثمانيون عرباً وتركاً وأكراداً وشركساً وشيشاناً وألباناً ويهوداً وأرمنين... وفي وضع الإنسان التقليدي الذي غلبه على أمره إنسان أوروبي جديد يزداد كل يوم حيرة وقوة وفسوة...

أما ما تقول عن «وضع داخل الجزيرة العربية» ود «المغرب الأقصى» الناتج عن بقائهما خارج المجال العثماني، فهو يقيد أن هذا الأمر كان أسراً إيجابياً. وأنا أرى العكس تماماً إلا إذا كانت الأهلية العمودية في نظرك تياراً «مخلصاً» في حين أن واحداً مثل فرح أنطون كان يرى فيها منذ بداية القرن العشرين «مصرخة» في واديه إذ ظهرت بالضبط في فترة ظهر فيها بالذات كتاب آدم سميت «ثروة الأمم» في بريطانيا وكتاب كونورسييه (Esquisse d'une histoire du progrès humain) في فرنسا ما كان لها أن تتيج لولا «عطف جلالة ملكة بريطانيا» آنذاك والولايات المتحدة الأمريكية في القرن العشرين.

أما المغرب الأقصى الذي رغب منذ مطلع القرن التاسع عشر بالوهابية قبل أن يقضي على دولتها الأولى محمد علي الألباني المصري، فهو إن كنت اعتبره احتياطي القيم البربرية (على عكس قرطاج والجزائر) في بلاد المغرب، لم يتسكن من استغلال هذا الاحتياطي (أي تكريره بلغة التفتش) أفضل استغلال. وللافتتاح بما أقول يمكنك ملاحظة هذا التقارب «الغريب» بين النظام المغربي والأنظمة الخليجية، فما هو في رأيك، سبب هذا التقارب؟

• دوري هو السؤال لا....

- المفهوم...أنا أوصل إذن فأقول: أما حديثك عن نهضة عربية مزعومة ترقى إلى حملة نابوليون على مصر سنة ١٧٩٨ فهذا محض قراءة مغربية لتاريخ مصر الحديث عقيمت على كل البلاد العربية زمن الد التناصري فأصبح بذلك تاريخ مصر هو تاريخ بقية البلدان العربية سواء أعلق الأمر بمراكش أم باليمن. أما الواقع فهو أن مثل هذه الحملة لم يكن لها تأثير يذكر حتى في كثير من بلاد الشرق حتى لا نتحدث عن بلدان المغرب لفقدان التواصل السياسي بين مختلف البلدان التي ستمسى فيما بعد بالعربية.

ضعف مثل هذا التأثير لفقدان التواصل السياسي نجد له مثالا صريحاً عند حملة لويس بومون (Louis de Bourmont) على الجزائر سنة ١٨٣٠ التي لم يرد عليها إلا سلاطين مراكش ولا بابات تونس ردوداً تدل على وعي عميق بما سيكون لهذه الحملة من نتائج في بلاد المغرب. لذلك، أنا لا أقهر مثلاً أسئلة مثل السؤال الذي طرحت حول «عدم قدرة

• ولكن هناك من يقول إن الأتراك العثمانيين هم المسؤولون عن التخلف الحضاري الرابع الذي سقط فيه العرب وحسب هذا الطرح هل إن المغرب الأقصى وقلب الجزيرة العربية بقيا خارج دائرة التخلف لأنهما لم يكونوا تحت لواء الإمبراطورية العثمانية؟

- استلكت هذه تشي بأن تفكر كخاضع لقراءة إيديولوجية للتاريخ العثماني. وهي قراءة مكنت لها مئات الكتب التي تدرس في الجامعات العربية التي كنت دائماً وما زلت أقاومها وسأحاول الإجابة عن أسئلتك هذه بتفكيرها ومناقشتها:

أنت تتحدث عن الأتراك بتعميم غير مقبول وتتحدث عن نهضة عربية مبكرة مزعومة: إن الطولونيين الذين استقلوا بحكم مصر منذ القرن التاسع الميلادي هم أتراك والسلاجقة الذين حكموا المشرق في القرنين الحادي والثاني (والثالث) عشر هم أتراك وتيمور لنك هو تركي أوزبكستاني.

ولكن من تتحدث عنهم هم الأتراك العثمانيون أي أحفاد عثمان وحشي لفهم ليست تركية بل تركية -عثمانية- وحضارتهم كوسمبوليتية لا تعرف التمييز العنصري أو الديني، أنهم يشبهون في نظري المغاربة الذين هم مزيج من البربر والمغرب والإيبيريين. ولهذا كان الحكم في الأنديس كوسمبوليتية. ونحن بداية من الحكم التركي العثماني امتزجت معه الشعوب بدمائنا وهي ألقابنا نجد البورصلي ودرغوث وخوجة والقصدغلي والزيكرلي...و... فتخلفهم من تطلعتنا. نعم، هم صدوا إلى حين غزو أوروبا المسيحية. ولكن هذا الصدد كان في القرن السادس عشر وهوى عسكري وعلمية وتقنية تكاد تكون تقليدية. أي غير رأسمالية حديثة، أي بعبارة أخرى أن هذه القوى لم يكن بإمكانها أن تصمد طويلاً إزاء حضارة غربية رأسمالية بلغت من العمر ثلاثة قرون وقويت أنيابها إلى حد لا يستهان به.



مأماة العثمانيين أي أماسلتا هي أنهم بدأوا يشعرون دولتهم في بعض بلاد الأناضول على أسس تقليدية في فترة بدأت فيها كفة الغلبة الحضارية الغربية تميل إلى صالح البلاد الأوروبية الغربية. دور العثمانيين هو تعطيل الغزو الغربي. ولتصوير اقتراضاً، ماذا كان يمكن أن يحدث لو فقدت الحلقة العثمانية في تحقيب التاريخ الإسلامي؟



الذي يمد أب القومية العربية التقليدية كان حتى نهاية الحرب الكبرى عثمانيا (بل اتحاديا) حتى النخاع.

• كلامك يعني أن عمر القومية العربية قصير جدا.

- بل أقصر مما تتصور. فمصر التي دعا الحصري إلى أن تصبح قلب الأمة العربية كانت حتى نهاية الحرب العالمية الثانية شديدة النفور من الفكرة العربية. وإذا اعتبرنا أن موت جمال عبد الناصر مثل انتكاسة للقومية العربية، فإن عمر هذه القومية الحقيقي لم يتجاوز العشرين سنة. وعشرون سنة لا تنفي شيئا عندما يتعلق الأمر بقضايا مثل التي نتحدث عنها.

• كلام خطير.

- لا.. إذا تمعنا في ما كتب الحصري مثلا، لم يتح للقومية العربية متسع من الوقت حتى تتغلغل في كل مسام البلاد العربية خاصة أنها ظهرت في فترة معادية للقوميات. ولذلك أنت ترى اليوم أن البلدان التي كانت أكثر تلقفا بهذه الفكرة أصبحت الأكثر تعرضا لظهور ظواهر ضاركة في القدم.

• هل ما ينطبق على الفكرة العربية ينطبق كذلك على الفكرة المغربية؟

- تماما. مما يؤكد ما اذهب إليه. فهذا الجزائري علي الحمامي يكتب في العراق منذ ١٩٦١ في روايته الشهيرة «أدريس، رواية شمال أفريقية» : «عصر أدريس هذه المرة نهائيا أمرا هو أن روح الشرق قد تغير وأنه من الآن فصاعدا على كل بلد، وهو يهود إلى القوانين الخالدة التي ألقيناها على الدوام الأرض والدم وإلى دروس تاريخه، أن يحرس على خلاصه الخاص فلقد كانت الفكرة القومية تشق خطاها تحت الفكرة الدينية».

• هل نفهم مما سبق لنا اليوم ويعد انحسار الفكرة العربية إزاء عالم إسلامي واحد؟

- لا.. نحن بإزاء عوالم إسلامية أربعة تستند إلى أقوام أربعة: الإيرانيون والأتراك والعرب، والمغاربة. والخشية يجب أن تكون من اعتبارها علما واحدا نظرا إلى تنوعها على المستويات العرقية واللوية والذهنية والمذهبية والوطنية.

• لكن كيف ترد على من ينكر لك أسماء معروفة اشتهرت بالدعوة إلى قومية عربية، مبكرة أمثال إبراهيم اليازجي وفارس ضروري؟

- كل هؤلاء شوام مسيحيون، وأنا يمكنني أن أمدك بقائمة أطول من هذه القائمة تضم شواما وبغداديين ومصريين وليبيين كانوا حريا عليهم: أمثال شبيب أرسلان ومعمرف الرصافي وعزيز علي المصري وسليمان الباروني..

• ما تقول يخالف ما يكاد يكون مجمعا عليه.

- أنت على حق.

• أين الخلل إذن؟

- يكمن الخلل في الربط بين من اعترضت عليّ بذكر أسمائهم ودعاة القومية العربية بالملحنين الدقيق للعبارة، الأوائل محصورون في المسيحيين ونفوسهم من دولة إسلامية متنازلة في القوم، أما الآخرون فلم يتجهوا هم ومن سيغلهم وجهة قومية عربية إلا بعد الحرب الكبرى عندما استظهر دعوة قومية إيرانية شرق البلاد العربية ودعوة قومية تركية (لا عثمانية) شمال الشام. إزاء هذين الحداثيين الحاسمين كان لا بد من أن تظهر القومية العربية باعتبارها ردة فعل على ما ترى أنه خطر إيراني وتركي، ولهذا السبب نفسه لم تستند إلى الدين خشية تغير المسيحيين منها وليس من باب الصدفة أن ساطع الحصري

مما يقود إلى طمس هذه الخصوصيات التي بإمكانها أن تصبح عوامل إثراء مثل أن يثري التراث الشيعي التراث السنني. إن السمعة الوحيدة الجامعة بين هذه الأمم هي التلطف الاقتصادي ومتى توفر العيش الكريم لعامة الناس ارتضى تحضرهم الإيديولوجي، فلا بد لهذه العوالم من أن تتقارب على أساس من التناقص لتتمية دخلها القومي والاستثمار في العوالم الأكثر فقرا واصوف يستفيد الجميع من هذه النظرة الإستراتيجية: إن تراث هذه الأمم واحد إذ أن معنى التراث الإسلامي هو التراث العربي والإيراني والتركي والمغربي، بل أن الحضارة الإسلامية واحدة وهي حضارة هذه الأمم. وإذا كانت قد حدثت فترة غياب حضاري دامت هرونا فلنكن النهضة جماعية تبدأ من المادي المفقود أو شبه المفقود وتنتهي بالروحي المتوفر وأحيانا أكثر مما هو ضروري.

• انت تلج حتى في هذا المستوى على ضرورة فتح جوامع البعد الإيديولوجي الذي لا يستند إلى نظرة تاريخية إلى الأشياء.

- نعم.. أنا اعتقد أن التفكير في توفير الغذاء للملايين المسلمين يجب أن يسبق التفكير في صنع قبلة نوية، وما هي قيمة دولة تلك سلاحا متقدما في حين أن شعبها يعيش حياة تنكّر بما قبل القرن الثالث عشر.. السلاح سهل النال وولادة شعب حديث تتطلب أجيالا وأجيالا... عمر القومية لا يمكن أن يقارن بعمر المدنية.

• كاني قرأت مثل هذا الكلام في مناسبة أخرى. أي في ما كتبت عن محمد كرد علي؟

- وفي كتابات أخرى.

• تعرج في كتابك «محمد كرد علي المثقف وضحية الولاء السياسي» قضية المثقف والسلطة. فهل ما زالت هذه القضية مطروحة؟

- ما زالت وستبقى إذا عرشنا المثقف بأنه هذا الرجل الذي لا يقبل على حد تعبير محمد كرد علي أن يكون في وضع ح فوطه المحام تنتقل من جسم إلى جسم.. دور مثل هذا الدور يفوق في نظري دور الأبناء القداسي لأن المصور التي عاشوا فيها تعبر عصور رحمة إذا ما قورنت بمصيرنا. خاصة أن مثل هذا المثقف يجب أن يكون على يقين أن مال معيه



الهزيمة في ٩٩ ٪ من الحالات والواحد في المائة المتبقي يتنقل إلى إيمان عجيب أن دعوته يمكن أن تنبأها مجموعات قريبة منه مثله في المجتمع المدني فتحد من تلك حضارة كمية تشبه كل شيء، أي حضارة أثبتت أن إنجازاتها العلمية والتقنية لا تتحقق إلا بطعنات في قلب الإنسان تتجدد كل يوم.

• هل أن موقف محمد كرد علي الداعي إلى الفصل بين الدين والدولة منذ بداية القرن العشرين ناتج عن تأثره بالنزعة اللائكية في الثقافة الفرنسية أم أنه إيمان بالعلمانية؟

- ثقافة محمد كرد علي الفرنسية واسعة جدا ولكنه متعلق بالوجه المحافظ في هذه الثقافة أي الوجه غير الشيوعي والأشترافي والمالي بل الديموقراطي النشط. من هنا يمكننا القول (واللائكية كانت محل نزاع في فرنسا حسب فيه قانون ١٩٠٥) إن موقف محمد كرد علي الداعي إلى فصل الدين عن الدولة يتجاوز التأثير بالإطار الفرنسي ويطلع إلى الانسداد في إطار أوروبي أوسع شامل للاتين والفرنسيين. إذ أن النهضة في أغلب هذه البلدان تميزت منذ القرن السادس عشر بسبعها إلى عقد الفرد من مصالحة الدين مثلا في الدولة الكنسية ومصالحة السياسة والاقتصاد مثله في الاعيان، بل هو يرى مبالغة منه أن فترة ازدهار الحضارة الإسلامية زامت فترة إبعاد رجال الدين عن ميدان السياسة، يوم فصلت الأمم النصرانية الدين عن الدنيا سارت أمورها على سداد. وما وسع الدول الإسلامية في القرون الأولى إلا سلوك طريق الدنيا كما سلكت إلى الدين طريقه وكانت تبعد عن الخلط بين الطريقتين ما ساعدتها الحال.



• يقول محمد كرد علي، «إذا ضمنت الدعوة الشيوعية وتضاءلت الدعوة الديموقراطية استراح البشر من الحروب مائة سنة. هل نستشف من هذا القول أن محمد كرد علي ضد كل الأفكار والنظم الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي تحول دون تقرير الجماهير الشعبية مصيرها؟ أم أنه كان صاحب رؤية استشرافية ونحن اليوم نرى امريكا تتحول وتحوّل في العالم باسم نضر الديموقراطية. وإبرز مثال على ذلك غزوها العراق بهذا المنطق؟

- أنا عندما أتناول مفكرا سياسيا أكثرنا أجتهد في تحديد نظرته في

الأشياء أي في عصره مثلما تفعل آلة الرخي « اللوليكس» بما يوضع فيها، واستخرج منه العصاره وهي قليلة وإها نسبة معينة من الإضافة.... عمري ليس بالطول الذي يسمح لي بقراءة كل ما يكتب.

وأنا عندما طبقت ذلك على محمد كرد علي، اكتشفت أولا أنه لا يقول، نظرة إلى الأشياء، بالميتاريخية (النظرة الدينية مثلا) ولا بالتاريخية (تقييدها المادية) ولكنه يقول بالتاريخية العقلانية.

ومن يركز على العقل ويعتبر أنه المحرك الأول للتاريخ لا يسمه إلا أن يحصر هذا المحرك في الفرد الخلاق المتميز الذي يوجه الجماعات الكبيرة. وانطلاقا من هذا فإن محمد كرد علي يحارب الشيوعية لإعائنها التسوية بين البشر وهم طبيعة ليسوا متمليون في نظره. ويعارب الرأسمالية الديموقراطية قانونا لا حقيقة. هو عبارة واحدة، لا يقول بالتطور الانقلابي أو السريع لأن الشئ في نظره لا يطبع على جهاز الغاز وإنما على نار هادئة. وليس بإمكان أي دعوة إيديولوجية أن تتجح حقيقة إذا لم تكن تدبيرا عن تطور استغرق قرونا طويلة وتضرب إلى أعماق مسام كل أفراد المجتمع. محمد كرد علي لا يتمكن من فهم من يقولون أنه يمكن بمجرد الخطاب الإيديولوجية ردم الهوية الحضارية الفاصلة بين الغرب وبلاد الإسلام والتي امتدت من القرن الثالث عشر إلى عصره بمجرد ادعاء حدوث نهضة عربية منذ حملة نابليون على مصر... لهذا هو يصف أغلب السياسيين في الشام بـ «الصوص». أما ما تذكره عما حدث في ٩ نيسان ٢٠٠٣ في العراق فإن محمد كرد علي كان يمكنه لو بقي حيا أن يحزم الولايات المتحدة لأنها نهجت، وهي الدولة الوحيدة في العالم التي

لم تقم على الأسس التي قامت عليها الدولة القومية، نهجا إراديا في تمامها مع معيتمات لها ثقافتها الخاصة، أي نهجت نهجا رأينايا بإعتمادها فكرة « كن فيكون» وكان الديموقراطية التي هي وجه من وجوه عديدة للعقدانية. يمكن أن تتفخل في الانتصارات.

إنّ الحادثة عند محمد كرد علي لا تعني تغيير لباس الرأس ولكن تغيير ما تحوي هذه الرأس. وفي هذا المجال يمكن للمرء أن يلاحظ تقارباً عجيباً في التشكيك السياسي بين العربي الأرثوذكسي اللباني فرح أنطون والكردى الشركسي محمد كرد علي والألباني الغربي التونسي الحبيب بورقيبة. هؤلاء الثلاثة ينظرون من التغيير الانقلابي لأن «السير البطيء الدائم خير من السير السريع المؤقت والسفاسية الجارية أعود على الحق والعقدانية من النهر المقطوع». هؤلاء الثلاثة تعرضوا للامتحان وخاصة منهم بورقيبة الذي اتبعت له فرصة تطبيق نظره إلى الأشياء. فحاربه التاريخانيون من الشيوعيين لموقفه المتحفظ إزاء «الجماهير» وحاربه الميثاريين لاعتباره أن الدين يميز عن زمن ولّى مما يفرض تمويض مفهوم الاجتهاد بالتغيير. وحاربه القوميون فهم تاريخيون عقلانيون لقوله بخصوصية المناطق العربية الأربع (بلاد المغرب، وبلاد مصر والسودان وبلاد الشام والعراق وأخيرا بلاد الجزيرة العربية).

نحن ادب إزاء تبار واحد لم يتمكن من الصمود إزاء التيارات التاريخية العقلانية في وجهها الانقلابي والميثاريية في وجهها الديني.

• باعتباركم من المهتمين بالشكر السياسي في السلطنة العثمانية، هل نجح مصطفى كمال أتاتورك في تحديث تركيا؟ وهل استطاع روع العثمانية بها ونحن نرى اليوم صعود التيارات الإسلامية التركية إلى السلطة؟

- مصطفى كمال « أبو الأتراك» إرادوي حاول أن يزرع العثمانية في تربة تركية- حركتها الميثاريية الخفائية مليئة لثمانية قرون. فكيف يمكن عندئذ أن تقوم هذا التجذر بنجاح؟ إنه لا يمكن الحديث في أي بلد عربي أو إيراني أو تركي أو مغربي عن تحديث كامل أو محافظة كاملة. نحن نحتاج حضارة مختلطة (حتى لا أقول خلاسية) وقد يكون في إمكان من يأتي بعدنا أن يحصل على تصور أفضل للوضع الذي نعيش فيه اليوم.

من يركز على العقل
باعتباره المحرك
الأول للتاريخ لا
يد أن يحصر هذا
المحرك في الفرد
العلاق المتميز

• وفيما يتعلق بإيران؟

- هذه الأمة هي واحدة من الأمم الأربع التي تتكون منها الحضارة الإسلامية العربية اللغة. وهي منذ أن تبتت على غرار الأمة التركية بعد الحرب الكبرى فكرة الدولة القومية دفعت ما يسمى لاحقاً بالبلاد العربية (لا الإسلامية) إلى الدعوة إلى قيام أمة عربية، ولكن الظروف تغيرت وفكرة الدولة القومية (Etat-nation) تهددها المولة بالزوال فتاريخ الصراع بين هذه القوميات الإسلامية يجب أن يزول الآن.

• هل يعني هذا أن بإمكان العرب اليوم إذا ما أقاموا علاقات جيوسياسية مع تركيا وإيران أن يستفيدوا من ذلك؟

- وهل هناك حل آخر؟ إن الدولة القومية بسبب الصراع بين هذه الكتل البشرية الإسلامية تعيش حالة لهاث. وعليها أن تروض فكرة الصراع القومي بما يتماشى وما تقتضيه المولة. ما لاحظته شخصياً أن ما يجمع الإيراني والتركي والعربي والمغربي الصادي لا السلطة السياسية والدنيوية هو ثرات مشترك ضارب في القدم لا بد من الحفاظ عليه... وبما أن عهد الدول القومية قد ولى فإن عدم تخطي هذه المرحلة إلى مرحلة أخرى لا يمكن أن يقود إلا إلى ظهور دعوات أضيق من القومية مثل الطائفية الدينية، وسياسة الولايات المتحدة في العراق أفضل دليل على وجهة ما ذهب إليه.

• ذكرت في كتابك، التيارات الفكرية السياسية في السلطنة العثمانية، القول التالي، « من يلقى نظرة سريعة على لبنان وإسرائيل لا يسهو أن يكون مطمئناً على مستقبل هاتين الدولتين، ثم طرحت السؤال، « ما قيمة قيام دولة قومية غير مطمئنة؟، هل يمكن أن توضح لنا هذا المعرج؟

- لقد اجبت عن هذا السؤال عندما تحدثت عن، لهاث، القوميات. القومية إيديولوجية تستمد ماء الحياة فيها من التصوف السياسي الذي يمكنه أن يدفع بمن يتغفل إلى أن يهب حياته خدمة لمثل هذا التصوف.

أما عندما يقع اللأء الإنسان بتحويله إلى سلعة لا تساوي كثيراً من السلع المادية فعلى التصوف السياسي السلام... انظر إلى تاريخ الفوضويين الأوروبيين في القرن التاسع عشر. لقد سبقوا متصوفة القرن العشرين من الكاميكان... والعصر الوحيد الذي بإمكانه أن يحفظ

من يتابع الكاميكان هو التشي....

• هل هذا هو فهمك للعولمة؟

- لست مؤهلاً للحديث عن المولة لأنها ظاهرة بدأت أولاً في الظهور في القرن الثالث عشر وبلغت الآن من العمر ثمانين قرون وتتضمن آثاراً عديدة ليس يمكنني لتكويني المحدود أن أتحدث عنها جميعاً، فهي تقتضي التناول الاقتصادي والتناول الاجتماعي والتناول الثقافي والتناول التعليمي، أي أثرها في التعليم هي البلدان التي سبقت في ميدان الحداثة والبلدان المجرورة أو المتطورة حضارياً. وأنا انتمى إلى جيل يعتبر نفسه أصبح خارجاً عنها بل محظوظ إذا ما قورن بجيل الأبناء. إذ لم يعرف جيلي على ما عانى من انتكاسات ما سيمرّف الجيل الحالي من غربة بإمكانها أن تشجب رهطاً عجبياً من البشر.

• هل هذه دعوة إلى إلغاء السلاح...؟

- لا. بالمعكس هذه دعوة إلى الاقتناع بصحة القول « لا يلدغ المؤمن من جحر ألف مرة و مرة ».

• وما معنى ذلك؟

- البدء في داخل الجسم بالدرجة الأولى فما أبأس أن تحمّل الآخر وزر جرائم ما كان ليرتكبها لو وجد صدى أي وعيا حقيقياً.

• ختاماً لهذا الحوار هل يمكن أن نعتبر أن ما أبديت من آراء هو السائد اليوم عند مدرسي الحضارة في الجامعة التونسية؟

- الجامعة التونسية أو على الأصح نواتها الأصلية كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية التي أعلن عن تأسيسها سنة ١٩٦٠ مرت بمرحلتين تمتد الأولى من ١٩٦٠ إلى ما يسمى بالتغيير (١٩٨٧). وطيلة هذه الفترة كان العمءاء الذين تولوا إدارتها هم أحمد عبد السلام (١٩٦٠-١٩٦٨) ومحمد الطالبي (١٩٦٨-١٩٧٠) وعبد الشادر المهيري (١٩٧٠-١٩٧٢) وحماضي بن حليم (١٩٧٢-١٩٧٥) ومحمد البعلاوي (١٩٧٥-١٩٧٨) ومحمد عبد السلام (١٩٧٨-١٩٨٢) وعبد المجيد الشرفي (١٩٨٢-١٩٨٦). وكل هؤلاء في أغليتهم الساحقة تلقوا تعليمهم العالي في اللغة والآداب العربية في فرنسا وبالأفريقية وهذا أمر مذهل على المستوى الثقافي. لقد كانوا مجرد طلبة تومنين تشبعوا بنظرة أساتذتهم

الفرنسمين إلى الحضارة الإسلامية عموماً وهم لا يحملون عموماً أي فكرة إيجابية عن القومية الغربية، لذلك لا تجد، وإن بحثت مطولاً في كتاباتهم، بحثاً واحداً يخدم القومية الغربية أي يحد من وطنية يوربية الضيقة.

وإذا كان هؤلاء العمءاء ومن وراءهم الأساتذة من فضل فهو يمثل في أنهم درسوا في جامعات فرنسية عريقة فتوتنوا بعض ما فيها من إيجابيات. أما الجامعة التونسية بمدمم فقد فشلت، على مستوى مادة الحضارة العربية عموماً والحضارة الغربية خصوصاً، في تخريج من يُعدّل مسار هذا الجيل الأول وذلك لسبب واحد هو أن هذا الجيل « الرائد » اختار، على غرار يوربية، على المستوى السياسي، طريق متورب الأبناء بدلاً عن استقلال الفكر، فأنجح عددا ضئيلاً من أساتذة التعليم العالي البينوات الذين يكادون يكررون سنة ٢٠٠٦ ما كان يبيع صالحاً في ستينيات القرن العشرين. والحال أن العالم تغير بشكل انقلابي أي بمبارة واحدة لم يتمكن هذا الجيل من إنجاب نجل، ما حدث هو أنه أنجب زناهير وأنت تعرف ما يعجز النجل عن الزناهير.

لهذا أصبح التساؤل الملح اليوم هو التالي: اليس من المصيري اليوم، خاصة بعد قيام اتحاد المغرب العربي، إنهاء خدمات جيل الزناهير هذا إذا بلغ الستين من العمر عل ذلك يضع على الأقل حداً للاعتقاد السائد حتى عند الطلبة أن قسم اللغة والآداب والحضارة العربية في الجامعة التونسية إنما هو قسم « يحكم الأموات فيه الأحياء »؟

• هل يتطلى تفهيمك على مادتي اللغة والأدب وعلى القسم آخرى؟

- أفضل القول أن ما جاء من أحكام في هذا الحوار لا يتجاوز اختصاصي، غير أنه يمكن للشارق أن يستمتعا ما يشاء.

• لا تعد نفسك من ضمن هؤلاء؟

- هذه المرة سأشارك لك أنت الإجابة... لقد أرهقتني.

* كاتب وصحافي من تونس



تجنب سطحية الترجمة الأولى، وتمويضها بترجمة محايدة لشحنة الكتابة الشعرية المدهشة لدى خوان رولفو، كان قد ترافق مع صدور المجموعة القصصية «سهل الإتيان» *El llano en flammes* للمؤلف نفسه، ويتوقع المترجم الجديد عنه، بعد ثلاث سنوات من المفاوضات الماراثونية مع الوكيل الأدبي السيدة كارمين بايسبيس *Carmen Balcells*، حظيت على إثرها دار النشر غاليماز بحقوق نشر الترجمة الفرنسية لمؤلف أدبي يعد من أعظم وأجمل المؤلفات القصصية عالمياً! وهو ما أضفى على هذين الإصدارين جواً احتفالياً في الأوساط الثقافية الفرنسية خاصة، وقرارة الأدب العالمي من خلال الصناعات الفرنسية خاصة.

(٢) يحدث أحياناً أن يسلم الموتى أرواحهم في وقت مبكر لحاصد الأرواح، ليتكروا الأحياء أسرى مشغولين من رؤوسهم إلى أحداث السلف الذي فارق الحياة، يمسو عليهم البين، وتولهم وخزات الوجود المشبع برائحة الهم ومذاق الوحشة والاستفراغ، فيرتكون ككائنات عزلى إلا من كمشة أسماء عزيزة، تحت ظلال ذكريات من ودع الحياة فيها، وتركهم أيتاماً في مواجهة مصائر مشحونة بهبات الغموض والتفراوة والقسوة واللامعنى.

حقاً للموتى كل هذا التأثير السحري على الحياة والأحياء؟

إن ما يميز الإنسان على الشبث، هو أنه كان حي يسكنون بذاكرة الموتى، فهو يجتهد اجتهداً في حفظ سير القسماء وأسرارهم في الحياة والوجود، مشفوعة بالقول وأمثال وحكايات يستمسك بها على الدوام، ويأرهن على الاحتفاظ بأصولها وقد سقاها من نياط القلب وماء التذكر اللازب، كي تظل أبداً مشرفة وواجعة في قراره المكين، يستعين بها على طوارئ الحياة اليومية وعوارضها، ويخف إليها كلما نزلت به نازلة عصية تستدعي منه واضع الفهم وواسع التمثل والإدراك، لذلك نراه يصونها في أسفار ومبتون وكرايس مخددة، تظل مصفوفة ومحاطة بهالات من القداسة والإعجاب، يحرص على تسيبها بترسانة من الرابية والحيطة والخبرة المكرية والمهارة البدوية، كي لا تظاها الشوائب والأعراض، مثلما يطلوq مجال تداولها العلم بمقتد معرري يتوخاه بأن يكون كقبلا بالوفاية من أهات تعذب الفحل، أو اختراق المرضي غير الأصلي، إلى الحوض الذي يخلد فيه هذا الركام الموروث، لميلات التوسب والتضييب.

وكثيراً ما يغالي الإنسان في هذه الخاصية التي تجعل منه كائنات مسكونة بالوتى، فيختار عن سبق الإصرار والثبات على الموقف، توجيه بوصلة كينونته في الآن/هنا، نحو وجهة ما كان/هناك في سالف العهود المجددة للموتى/الأجداد،

نشيد الموت والموتى :

سوانح ملك هاهش رواية «بيدو بارامو» للمكسيكي خوان رولفو

أحمد السريزي *

(استجفت الأوساط الأدبية في فرنسا حديثاً، بصدور ترجمة جديدة لأعمال الأديب المكسيكي المدهش خوان رولفو Juan Rulfo، قام بها المترجم المتمرس والمعاش نشيد الكتابة الإبداعية باللسان الأسباني إيرييل إيبياكوبي Gabriel Iaculli، الذي سبق له أن تعامل مع مجموعة من الأفلام الأدبية الالامعة في مجال الأدب الأسباني واللاتينيو. أمريكي من عيار كل من، خوليو رامون ريبيرو، وهوراسيو كيروغا، وأوغيسيتو باستوس، وألبيرتو راي سانشيز، وهابريسو ميخيا مدريد، وأنثورو أوريبي وآخرين. إلا أن ترجمة إيرييل إيبياكوبي كانت هذه المرة بمذاق مختلف ونكهة أدبية أخرى، خصوصاً وأن الأمر يتعلق بالعملاق خوان رولفو صاحب الكتابة المتألقة في جنس القصة القصيرة والرواية معاً.



كارامو

صحيح جداً أن رواية خوان رولفو «بيدرو بارامو *Pedro Paramo*» قد سبق لها أن حظيت بترجمة أولى إلى اللغة الفرنسية بفارق أربع سنوات فحسب عن تاريخ صدورها الأول في المكسيك سنة ١٩٥٥، من قبل المترجم روجيه ليمسوت Roger Lescot، وصدرت عن سلسلة «صليب الجنوب *La Croix du Sud*» التي كان يديرها آنذاك عالم الاجتماع والانتروبولوجيا الفرنسي روجيه كايلاو R. Caillaud، ضمن دار النشر غاليماز Gallimard؛ إلا أن إعادة إصدار الرواية حديثاً بترجمة جديدة تراعي شموخ النص الأصلي، وذلك من خلال

أي نحو تلك الفضاءات المأمة التي تجتهد عقلية البشر المشغولة بمبادئ الاستمارة المقدسة، في تأثيث مناخها التاريخي ببعض الكمالات والواوحي التي تشيع في النفوس فكرة الصفاء والشفاء والبراءة الأولى، بغية إعادة إنتاج هذا الوضع الأمثل إلى ما ناهية.

ولذا كانت الأيديولوجيا المركزة على بعض عناصر الخبرة التاريخية، والكثير من التمثلات البنيوية المسكونة بوجه المقدس الجيني أو الحضاري أو الديني لأمة من الأمم، غالباً ما تسعى إلى تركيز حالات القداسة على بعض مراكز النقاء من خلال خلق بقاء معجبة في نسج الماضي المشترك، وإضفاء بعض عناصر التجربة المسحورية على حياة وكائنات الماضي المشترك، بهدف الدفع باتجاه الأسطورة إلى أقصى حد ممكن؛ فإن هدف الكتابة الروائية لحسن الحظ، هو إمالة اللثام عن هذا البعد الأيديولوجي المفروض، بالتصدي إلى فعل الأسطورة، وتفتيك وإيوائته وكيفية اشتغاله في نسج اللغة ولتلاشعور الجمعي والمختلج المشترك، وتعرضه للخلل والتفتك والافتراض.

إن الرواية، مثلما التاريخ، هي ممكنات الأصوات وملامحه يمايزان، لأن الحكايات التي تقدمها هي لكائنات لا تعيش بينما بالرة. إلا أنها رغم ذلك، وهذا من بين ما يعجزها عن التاريخ، سفر متوجع على التفكير والفضح والتجريب، وليس على التقديس وقفل الأسطورة، فالناريخ غالباً ما يهتم بالوقائع والأحداث والحركات الكبرى التي تميز فترة ما أو حقبة من الاحقاب، وهو الشيء الذي يجعله متشظلاً على الدوام بالجرى وراء الحقائق والمأمة وحسب، ويحول بينه وبين الانتباه إلى الكثير من الحزنيات الصغيرة، والتفاصيل الميكروسكوبية، والوقائع المحتملة والهامشية جداً، وغير القابلة للإدراك ضمن منظور البعد الأكبر بالرة، هذه التفاصيل الصغرى هي بالصميم، محط اهتمام الرواية، ومركز اشتغالها.

ولذا كان المؤرخ يبالغ في سوى بالوقائع ذات الحضور والتأثير المطلقين ضمن مسيرورة الفعل الإنساني، فإن عمل الروائي يرفض انتقاء هذا الفضي عن سبق الإصرار والترصد، فيشرع منذ الوهلة الأولى من الوعي بعلمته الأدبية، في تقويض توتاليتارية الحقائق والوقائع الكبرى، على اعتبار أن الحقيقة الشمولية التي تبحث عنها العمليات الفكرية خارج دائرة الرواية، محققة، تقصي النسبية والشك والوسائل^(١). إن الرواية تخضع الأفكار المطلقة والمنسمة التي تنمطها عن الوجود والوجود لتفكيك البعد التسييسي، ولأليات القلب المرك للإطارات الإدراكية التي خلخالها تتلقى تلك الأفكار. إن فعل الرواية هو فعل تهسيب ومخزيرة

وتفكيك لمطلق إدراكنا، وحفائقتنا، ومواقفنا سواء عن الآن/هنا، أو لما كان/هناك، إن الرواية مثلما يقول ميلان كونديرا^(٢)، هي الشكل الأدبي الثوري ذو الحجم الأكبر، حيث يتولى الكاتب فحص بعض الموضوعات الوجودية فحماً يدفع بها إلى أقصى حد ممكن، وذلك من خلال عملية خلق مجموعة من الأوتوات التجريبية (الشخصيات الروائية)، وينتدو الروائي بذلك إذن، واحداً من فصيلة المكتشفين، ممن عليهم الارتكان ضمن هائلة الشكل الأدبي الذي يتيمونه، إلى التقصي والبحث بكيفية لا مجال فيها إلى الضمور بالبقاء والتعب، في سبيل إمالة اللثام عن النفاذ وأسرار والتبيلات الروح الإنسانية، من خلال الإمكانيات التخيلية الروائية، فالروائي لا يفحص التاريخ والواقع كمعطيين جاهزين، وإنما ينكب على البحث في مسألة الوجود عامة. إن سمعه الدلوبي وراء البحث عن لفر/النفاذ الأنا (من أجل أن يتفكنا تفكر، وتنتدرو، وتنقص شؤون الآخرين وأمر العالم، بنوع من الخشوع غير المقرون بالاحقار، مثلما يقع الأمر في الممارسات الفكرية الأخرى؛ الشيء الذي يعمل من عمله الروائي فاعلية مفتوحة على الهدم والاختراق بشكل فعلي، يمتد وأليات كتابية متقوعة. يقول كونديرا^(٣)، إن الرواية ليس تفحص الواقع، وإنما الوجود. وليس الوجود هو ما كان قد وقع في لحظة من اللحظات الماضية، وإنما هو حقل الاحتمالات الإنسانية الممكن، وكل ما يعقدور الإنسان أن يصيره: كل ما هو قادر عليه^(٤).

تتميز الخدمات السالفة بمثابة عتبة أساسية للدخول إلى عالم خوان رولفو Juan Rulfo الروائي، على الرغم مما يمكن لسه من بعض الفروق النسبية بين تصور رولفو للعالم الروائي المنجز في بيدرو بارامو، وبين غيره من الروائيين الأوربيين على وجه التحديد، ذلك أن المشروع الروائي لدى رولفو، هو إنجاز أدبي غير قابل لأن يتجزأ من مجرد كتابة استرجاعية لسيرة العائلة والقبيلة والوطن، في لحظات تاريخية عصبية من التاريخ المؤلم والدماي لدولة المكسيك الحديثة؛ وإنما هي كتابة أدبية تنظر إلى مشروعهما من خلفية دائماً ما تقع تحت طائلة النسيان في الاستغرافيا التاريخية.

لكن يكح خوان رولفو يهتم باستعادة ما حدث حقيقة على الأرض المكسيكية (ما بين ١٩٢٩/١٩٠٩ على وجه الدقة)، من موت وتقتيل وسفك للدماء طال والده من قبله الأول، وبعض المقربين إليه من أفراد العائلة المحيطة، وعددا لا يستهان به من أبناء القبيلة، ونخبة كبيرة من المواطنين المكسيكيين، والحق الخراب

والدمار الكاسعين بالبلاد، في المرحلة الفاصلة ما بين مرحلة الثورة المكسيكية، في بداية القرن العشرين، وديفيتها المضادة ثورة المزارعين الكاثوليكين القميين به los cristeros الذين قادوا التمرد على معلمي الدولة والمعلمين، ومؤسساتها بوشية مقطعة التطير تحت مظلة الدين، الشيء الذي نتج عنه شروخ المواد والقوات المطلقين في أوساط البلاد والمواد، وإنما كان رولفو متشظلاً بهم إعادة خلق الواقع/الوقائع المأساوية في وطنه المكسيكي، من خلال ابتعاد الكلي عن تسجيل الأحداث بعمرية تامة، وإعادة إنتاج «الحقيقة التاريخية صادقة وصاحدة، وإنما من خلال تجاوز قيود التصنيغ لتواضع وللمسك التاريخيين، والتعنك من إضافة ما يكفي من التوابل والبهارات والمطور التي يحتاج إليها الإبداع، لتتمكن من كتابة تشيد ملحي بقدراً ما يكون واقعياً، فإنه لا يفرد أبداً في امتداداته السعيرة الفائرة في الأسطورة والخرافة، وهو يبيد إنتاج وقائع الموت المدمي، ويتبع مساهل الموتى للويعين على اقذارهم المأساوية البؤسية، ولأن الكتابة الروائية ابتكار وابتداع، فإنها لا تحتاج إلى الصدق التاريخي للحصول على مشروعية وجودها، وإنما هي في حاجة إلى ما هو أهم من ذلك وأقوى، إلى الكذب بوصفه وجهاً من وجوه المحتمل الأدبي، وذلك لأمري هو ما أشر عليه خوان رولفو نفسه، وهو يعاضر في مشروعه تجربته الأدبائية الخاصة، قبيل وفاته بسنوات قليلة في إحدى الجامعات المكسيكية. يقول خوان رولفو في هذه الحاضرة النادرة: «أعتقد بأن الابتكار والخيال هما على وجه التحديد، من بين المبادئ التي تتكلم عملية الإبداع الأدبي، إنما مشعر الكتاب، كذبة؛ إن كل كاتب مبدع هو كاتب كاذب، والأدب بالذات هو ضرب من الكذب؛ ذلك أن عملية إعادة خلق الواقع، إما لحسن الحظ أو لسوءه. لويس تتجج بالرة إلا عن هذا الكذب»^(٥).

يؤرخ الكثير من نقاد وكتاب أمريكا اللاتينية لظهور آيار «الواقعية المسحورية» الذي ميز الكتابة المسحورية الاستثنائية في هذه الفترة، ومنع التنويع والترويح المألوفين الواسعي الانتشار لأكثر من أسم أدبي معروف (ماركيز، فوينتس، بوسا، الخ)، بصور يدور «بيدرو بارامو» القصيرة (لدى لا تمتد صفحاتها ١٥٠ صفحة)، ذات المعمار المدهش والشبيه بالباروكي. وقد نعتت هذه الرواية عند صدورها سنة ١٩٥٥، بكونها رواية مدوية، صرقة، أو بالأحرى «قروية»، أو حتى ذات النصي المخرق في شؤون الأمالي الأصلين وشجونهم «Indigeniste»، والغريب هو أن حتى هؤلاء الأمالي اعتبروها رواية لا تتنمي إليهم، ولا تتول ما حصل لهم ولأبائهم بالنيضة في السنوات الأولى



- فقد بدأت بفكرة التغير: التغير في النظرة إلى المرأة، وإلى الحب، وإلى العلاقة بين الرجل والمرأة في المجتمع السعودي.
- ينبع هذا التغير من الداخل وليس من الخارج، وذلك من خلال إعادة المفاهيم إلى وضعها الطبيعي.
- التغير بالدين وإلى الدين.
- إن التغير الذي تشهده الروائية بسيطاً وغير ممتد، إنه إنصاف المرأة، أن تعطى المرأة حقها في الحياة كما يعطى الرجل حقه.

وهذه مهمة صعبة، ستواجهه بالممارسة: «أنت لن تصلحي العالم، ولن تغيري الناس» ص ٦٧. ولكن إيمان المؤلفة ببرسالتها في الحياة أقوى من هذه المعارضة: «أنا كانت النتيجة فإن مما لا شك فيه أن هذه الوسائل الفرية قد قامت بخلق ثورة داخل مجتمعا الذي لم يعتد مثل هذه الأمور، وعليه فإنها تستلزم مادة خصبة للمداولة والحوار مدة طويلة حتى يمدد توقف الإيميلات» ص ١١٨.

لقد حققت الكاتبة بعض ما أرادت من خلال تحريك المياه الراكة - إن صح التعبير - فقد صارت هذه الإيميلات حديث بعض الناس، وهذا ليس بالقليل. إن إيمانها بأفكارها وثقتها بنفسها، وتحديها للمجتمع شبهة بموقف الشاعر اليمني علي أحمد باكثير في الثلث الأول من القرن الماضي حين تحدى المدرس الإنكليزي الحاضر في جامعة الأزهر بقدرته البدع العربي على أن يبدع شعر التهجئة انشابه للشعر الحر الإنكليزي، وكان له ما أراد.

إن اختلاط الشاب بالشابة في المجتمع السعودي أشبه بالمستحيل، فالمدارس والجامعات، ودوائر العمل، و..... كلها

تفصل بينهم، ولذا تقول المؤلفة: «كان حلم الاختلاط بالشباب حلماً كبيراً بالنسبة إلى الكثير من الطالبات والطلاب، وادعوا للبعض ممن لم يمس لهم أية ميول طيبة للاختلاط بتلك الكليات التي قد توفر لهم مساحة أكبر من الحرية، حتى إن كان الاختلاط يقتطع مقبداً، ولا يتجاوز المصنف العابرة أثناء الفراغات ما بين المحاضرات أو وقت الصلاة حيث لا يحلو للطلاب إلا أن يصلوا في المصلى القريب من الطائرات، واللحاحات السريعة أثناء التحول في المستشفى أو أثناء ركوب المصعد» ص ٥٨.

هذه العلاقة بين التجمين تترك مجالاً واسعاً للخيال في رسم صورة الآخر، إنها صورة بعيدة عن الحقيقة شتاً أم أينا، وهنا يصير حقيقة الآخر هي ما يقدمه

رواية «بنات الرياف» قراءة أولية

د. خالد عمر يسر *

أولاً: تعريف بالرواية: صدرت خمس طبعات حتى الآن، ثلاث منها عام ٢٠٠٥م، واثنان عام ٢٠٠٦م، وبين أودينا الطبعة الخامسة، تروي المؤلفة في روايتها حكاية أربع صديقات، كل واحدة منهن وجدت نصفاً الآخر: همة تزوجت من راشد التليل، وسافرت معه إلى أمريكا لإكمال دراسته، وسديم الحريملي عقد قرانها على وليد الشاري، وميشيل « مشاعل العبد الرحمن » أحبت فيصل البطران، أما الرابعة ليس جداوي طالبة الطب فقد أحبت نزاراً زميلها في دراسة الطب.

إلى مدينة بابل مصارعة جلعاشم فهل تتجح الرواية هنا في مهمتها، مع العلم أنها تتناول مجتمعا كاملاً، بينما شهرزاد وبيطة اللصمة تناولت كل منهما فرداً من أفراد المجتمع؟.

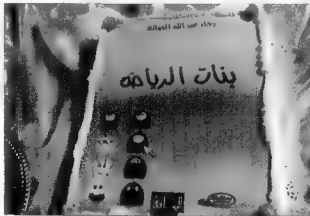
بدأت المؤلفة روايتها بقوله تعالى: «إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم» - إنها بداية ذات دلالات هامة:

تعرض هذه العلاقة بالآخر لنتائج متباينة يظل عليها الفجوة: الأولى ملقها زوجها وهي حامل، والثانية أرسل لها وليد ورقة طلاقها بعد أن دخل بها، أما الثالثة ميشيل فقد تطلعت عنها حبيبها المهندس تجاوباً مع رغبة أمه في ذلك، والعلاقة الوحيدة التي اكتمل نسلها بالتباج، والتي تشكل حلم الروائية هي علاقة ليس

بنزار. إنه مشهد قائم لمجتمع نسبة النجاح في العلاقة بين الذكر والأنثى هي ١/٤.

ثانياً: موضوعات الرواية:

١ - العلاقة بين الذكر والأنثى وضرورة تغييرها: لقد نجحت قديماً شهرزاد في تغيير نظرة شهرار عن المرأة، وقيلها نجحت إحدى نطلات مملكة جلعاشم في كسب ود أنكيود، وأخذ



تنطلق المؤلفة في طروحاتها من معرفة واسعة وعصيقة للمجتمع السعودي ساعدها في ذلك ثقافة متنوعة

لذتها، ستقصد الأغاني حلاوتها، والأزهار شذاه، والحياة بهجتها، فوجود الحب في حياتنا تصبح اللذة الحقة هي لذة الحب، وكل لذة سواها ناعية منها، تصبح الأغاني الجميلة هي تلك التي يدندن بها الحبيب، وأحلى الأزهار تلك التي يقدمها هو..... يا الله لقد حرمتنا أشياء كثيرة فلا تحرمنا نعمة الحب» ص ٦٢ و ٦٤.

وترى أن الحب الحقيقي هو الذي يهتم فيه القلب مع العقل، فيحفظ للمرأة كرامتها، أما إذا فقد الحب أحد ركنيه، فإنه يفقد معناه وتصبح المرأة الطرف الخاسر، يبدو ذلك من خلال حديث مهشيل لمديم «سديم أنت تأخذين واحد يدمر عيلك، ومع ذلك تركضين وراءه عاتية حتى إيش مشكلتك؟ مشكلتك أنك إذا حبتي يو لور يور مايند. تسحين للي تحبينه أنت ما تهينك وتقولين له: أي لايك إيت بيبي في مورا هذه هي الحقيقة مع الأسف، ولا ما كنت تميت مع فراس كل هالسنين وأنت عارفة أن ماعنده نية يرتبط فيك.» ص ٣٤ تحاول المؤلفة أن تغير مفهوم المجتمع عن الحب، تقول ذلك بحسب وصدق، إن مجتمعنا يرى أن مجرد الاقتراب من الحب هو خروج على التابو «المرسوم له» إنه «نجاسة يجب الترفع عنها» ص ١٠٠، ولذا يرفع المجتمع صوته في وجهها: «خوهم بالصوت لا يفلوكون» ص ١١٢ فمجرد الاقتراب من هذا التابو يعد جريمة.

جـ- مؤلف الكاتبة من الرجل:

تظهر إليه على أنه تصاح، ولكنها تدعوه في الوقت نفسه إلى التمييز عن ذاته - ينظر ص ١٢-، وتراه متناقضاً، وتعمم هذا الموقف على المجتمع كله عبر لسان مهشيل: «اكتشفت مهشيل أن غير التناقض في بلدا قد استغل حتى طالاي أوبويا، فوالدها الذي كانت تجده رمزاً نادراً للحرية المختصة في هذه البلاد قد حطم بنفسه هذا الإطار الضيق الذي وضعته بداخله لئلا يت أن من عاشر القوم صار منهم - ص ٢٠٧- بشكل الموقف الاجتماعي العام قوة مسيطرة وضاغطة وموجهة، تتعرف معها المجتمع، ولكن هذا

المجتمع - غير الحيادي - لنا، فام فيصل تقم مهشيل - حبيبة ابنها فيصل - من خلال سؤال ابنها مصهوية من الأسئلة عن حبيبته لا تؤذي - حتماً - إلى حقيقتها. أسئلة تخص والدها، وأمه، وأقرباها،، سالت الأم عن كل شيء ليس لها علاقة به، ولم تسأل عما صنفته مهشيل نفسها. فكانت كارتة الانفصال - ينظر ص ١١-.

ترى الكاتبة رجاء الصانع أن هذا النغم من العلاقة بين آدم وخواء في المجتمع السعودي يؤدي إلى نتائج وخيمة على الطرفين، فالزواج وفق المائد هو أشبه به «المطبخ على المكين» يظهر ذلك من خلال حديثها عن قمرة: «كانت تسمع أن غالبية الشباب هذه الأيام يصرون على التعرف على حبيبتهن من خلال المكالمات الهاتفية قبل أن يتم عقد القران، مع أن عادات أسرتها لا تسمح بالمكالمات إلا بعد التقد. كان الزواج عندهم كالطبخ على السكين كما يقولون، وقد كانت بطيخة أختها الكبيرة نغلة «سكر زيادة» بينما كانت بطيختها وطيخة حصة قمرعة» ص ١٣.

ومما تشير إليه المؤلفة في روايتها أن المجتمع الذي تنتمي إليه مجتمع ذكوري، يبيع للرجال ما لا يبيع للنساء في المسألة نفسها، تبين ذلك على لسان قمرعة التي اكتوت بنار الطلاق - دون ذنب - وهي حامل، بينما مطلقاً راشد لا تطاله حتى حرارة هذه الأيام، تقول قمرعة لمصديقتها سديم: «يا سديم أنت ما أنت طاهية، أنا ماني متعصبة لهذا البيبي هذا البيبي بيبيجي ويفر كل حياتي، بعده من يبرضني يتزوجني يعني؟ باعيس يا بيبي، حياتي مرتبطة بهالولد اللي أبوه ما باي، ولا يبي أمه؟ بروح راشد يمشي حياته حر ومن غير قيود ويصعب ويتزوج ويوسي كل اللي بيدها، وأما أعيش في هم وتكد باقي عمري؟ لا ما أبني هالبيبي يا سديم ما أبنيها» ص ١٢٢.

ب- قضية الحب:

ومن القضايا المهمة التي تطرحها الكاتبة في روايتها قضية الحب «مضلعة أنت أيها الحب» هي هذا «ال ٦٩». ترى أن الحب شعور فطري خلقه الله فينا لاجتماعنا إلى شيء، ولذا يجب أن تتماثل معه على أنه شيء طبيعي: «الحب مشاعر قلبية لا سيطرة للإنسان عليها، والقلب بين إصبعين من أصابع الرحمن يقلبها كيف يشاء، ولولا أن الحب من أغلى الأشياء ما ذهب كثير من زمن الأتية فيه. وقد جاء تأكيد النبي - صلى الله عليه وسلم - لهذا المفهوم بأن زنا الحب إذا اشتعل لا يطفئها إلا النار، فإن لم يحصم كان الصبر مع مرارته هو الحل الوحيد» ص ١٠٦. وتؤكد دائماً حاجتنا إليه: «لكننا لو فقدنا إيماننا بالحب، ستفقد كل الأشياء في هذه الدنيا

الموقف لا يتوافق دائماً مع الواقع الحقيقي: «اعتادت مهشيل في بلادها أن تتسحب من النقاشات بعد أن يتحول الحوار إلى مشادات كلامية ساخنة وصفية الأراء، وكانت تتعاضى التمييز عن آرائها صراحة إلا أمام من «تمون» عليهم كصديقاتها المقربات، كانت تلاحظ أن الرأي العام في بلادها لا يتغير بالضرورة عن الرأي العام الفعلي: «لأن الناس كانوا يترددون كثيراً قبل أن يدلو برأيهم في قضية ما بانتظار أن تتحدث إحدى الشخصيات القوية أو أحد أصحاب الكلمة المسوقة بين الناس ليقوم البقية بتأييده، كان الرأي العام هناك علاقة تمديدية ترتب على رأي واحد، رأي الأقوى» - ص ١٨٨-.

وقد صورت أبطالها من الذكور بما يتنام عن نظرتها إليهم فهي حديثها عن فيصل وقراس تقول على لسان سديم: «لا يمكن أن يكون قراس نسخة أخرى عن فيصل حبيب مهشيل» كانت تراه أكبر وأقوى وأكثر شهامة من ذلك المتخالف الذي تخلى عن صديقتها بلا رجولة فإذا به من الضعيلة نفسها لا فرق بين أفراد تلك الضعيلة سوى بالشكل. يبدو أن الرجل كلهم من صنف واحد، وقد جعل الله لهم وجهاً مختلفة حتى يتسنى لنا التفريق بينهم - ص ٢٢٤ - «لنا تقصو - هنا - فسافة شديدة عن أبناء آدم من الذكور، وهذا ينطبق على بقية أبطالها، تقول سديم عن فراس: «تأكدت حينها من أن فراس لم يكن بالمرء الذي تخيلته من التميز والتفرد، وإنما هو مجرد صبي عادي مثل ولده وهيسل وراشد وغيرهم من الصبية الذين يوجدون في كل مكان» - ص ٢٤-.

يبر هذا الموقف من الرجال وهذا التعميم الشامل عن المرأة التي تعاني منها حواء بسببه، ويدل على حقها وغضبها منه، ولكنه لم يندفعها إلى تجاهله أو الافتئات عليه، فهي دائماً تحترم الرأي الآخر، وتعرضه بصدق وإمانة، ولا تتناقض معه أحياناً، ولكن بطقية للحب المكنانة الكبرى في داخلها، وهي تبذل ما تستطيع في سبيل الدفاع عنه.

د- عمل المرأة:

شكنا أم أبنينا المرأة نصف المجتمع، ولا بد من أن تقوم بما يترتب عليها من عمل جراء هذه المتاعسة من الذكر، إنه تحقيق لذات، ولأهميتها، وتثبت مكانتها عند المصنفين على السواء. كما تنظر المؤلفة إلى العمل، وبناءً عليه جعلت سديم تعمل في تظلم الحفلات - بعد أن عجزت عن العثور على وظيفة مناسبة بعد التخرج - ص ٢٥٤ - «هذا يعارض المجتمع في البداية هذا الأمر، ولكن إذا أثبتت المرأة تفوقها في عملها وإخلاصها له وجديتها فيه، فإن الآخرين سيتقبلونه، وهذا ما حصل مع قمرعة التي انضمت إلى مشروع سديم في تظلم الحفلات: «في البداية كنت أم



رابعاً: ما لم يرد نص:

١- الإيميلات تقنية جديدة هي الأسلوب

الروائي:

استفادت المؤلفة استفادة قوية من مستحدثات العصر، فقد صاغت روايتها على شكل « إيميلات » ترسلها كل يوم جمعة عبر شبكة الإنترنت، وقد تلقاها كثير من « الإنترنتيين » وشغلوا بها مع آخرين كثير، واعتقد أنها طريقة مبتكرة في عالم الرواية.

نجحت المؤلفة في جذب القارئ إلى الرواية من جهة، وفي تحريك عواطفه من جهة ثانية، وذلك لصادقيتها وواقعيته، فهو متابع لأحداثها، ومتعاطف مع شخصياتها.

تتاجي الكاتبة نفسها على لسان سديم الذي اتقطع عنها وليد بعد عقد قرانه عليها ودخلوه بها قبل حفلة الزفاف: « هل أخطأت بأن سلمته نفسها قبل الزواج؟ ويلاه هل جنّ وليد؟ ١٩٩٩ يقول أن يكن هذا ما دفعه للتهرب منها منذ ذلك اليوم؟ ولكن لماذا؟ ليس زوجها شرعاً منذ عقد القران؟ أم أن الزواج هو الساعة الضخمة والمدمرات والمطربة والمساء؟ ما هو الزواج؟ وهل ما فعلته يستحق أن يماضيها عليه؟ ألم يكن هو البائس بالفعل؟ ألم يكن هو الطرف الأقوى؟ لم أجبرها على ارتكاب الخطأ لم تخلى عنها بعدد من منهما المخطئ؟ وهل حدث خطأ في الأصل؟ هل كان يمتنعها؟ وإذ كانت قد فشلت في الامتحان فهل يعني ذلك أنها لا تستحق؟ لا بد من أنه ظن أنها فتاة سهلة ولكن ما هذا الفبا؟ ليست زوجته وحلّاه؟ ألم تبصم ذلك اليوم في دفتر الضخم إلى جانب توقيعها؟ ألم يكن هناك قبول وإيجاب وشهود وإشهار؟ أم أن كل ذلك لا يعني أنها أصبحت زوجته شرعاً من دون حفل الزفاف؟ » - ص ٤١ - وانظر - ٢١٥ - حينما جاء أبو مساعد لخطبة قمره التي شمعت بالاحبال والمهانة والضياع، مما أثر في القارئ تأثيراً واضحاً

« فيما أظن - إنها تتناقل القضايا التي طرحها بعده ويمنطق، ونظرة حكيمة مصحوبة بماطفة قوية تجاه شخصيات الرواية، وهذه القضايا المطروحة ليست متعلقة

قمره تمنع خروج قمره لقضاء هذه المهام وحدها، إلا أنها أخذت تتساهل معها بعد أن لمست جدتها، وأنها تسلم أول ربح حصلت عليه من ترتيب حفل عشاء في منزل إحدى استاذات سديم في الجامعة إلى يد أبيها الذي اقتنع أخيراً بعمل ابنته الفرب » - ص ٦٦ -

إن العمل يخلق الأحلام أيضاً، ويضع بصاحبه إلى الأمام، فطموح ميشيل: « أن تستمر في العمل الإعلامي، وأن تحصل المزيد من النجاح والشهرة. كانت تعلم بأن ترى صورتها يوماً على غلاف إحدى المجلات وهي تقف إلى جانب براد بيت أو حوني ديكا وأن تتسابق المطبوعات والفتوات الإذاعية والتلفازية لإثارة ما تسيله من لقاءات مع المشاهير، وأن تدعى لحضور حفلات الأوسكار والإيمي والنراشي أو ووريز مثلاً صارت تدعى لحضور المهرجانات العربية التي لا يمحى لها ولديها حتى الآن بحضورها، ولكنها سوف تقطعه مع الوقت. لن ترضى أن تصبح من سديمياتها المعذبات سجيبة المنزل. مثل قمره، أو سجيبة الرجل مثل سديم، أو سجيبة الطب مثل ليس » - ص ٢٥١ -

إنها دعوة صريحة وجريئة لا تحقّق حواء ذاتها بالفعل، وذلك بما يتناسب مع قدراتها وميولها، وإلا فإن مصيرها إلى السجين الذي تضمها فيه الحياة.

نالت: رؤيتها المؤلفة:

تتعلق المؤلفة في طروحاتها من معرفة واسعة وعميقة في المجتمع السعودي، ساعداها في ذلك ثقافة متنوعة، ونظر ثاقب، وفهم عميق وصادق لما طرحه، ويعلب على طروحاتها المنطقية والاعتدال وعدم خروجها عن حدود الشرع، فالسلوك الديني أساس في كل بطلاتها.

وتشعرنا الكاتبة بانتمائها القوي لمجتمعها الذي تتعدد عنه، ولذا فهي لا تبدي كرها له، بل على العكس تسأل الله أن يسامحه ويهديه: « سامح الله الجميع، وأزال عن أعينهم الفتنة السوداء التي تعلمهم يفتشرون كل ما أقول على أنه فضي ومجون. لا أملك سوى الدعاء لولاء بأن ينير الله بصائرهم ليسهم رؤية بعض ما يدور حولهم على حقيقتها، ويهديهم إلى سبل الحوار الراقي من دون تكثير أو تحقير أو استهزاء » - ص ١٦٨ -

يحمل هذا الموقف في طياته الانتماء العميق لبيئتها الاجتماعية التي هي لبنة ثابتة فيها، ويوحى بمحببتها لها عبر هذه الدعوات الطيبة لأفرادها.

وقد يصل موقف المجتمع منها إلى درجة رفضها وعدم قبول طروحاتها، ومع ذلك فهي تكتفي بالرد عليه بقولها: « لا تعليق، على الرغم من قسوة هذا الموقف وعنفه - ينظر ص ٢٨٠ -

بحالات محددة هي حالات أبطال الرواية فقط، وإنما هي صورة أسئلة أخرى كثيرة مشابهة، وهنا نجاح للكاتبة في تحويل الخاص إلى عام. فقد جعلت من أحداث بطلاتها جسراً لأحداث كثيرة مشابهة لها تجري في المجتمع السعودي - بل العربي - يتفق الخاص مع العام ليشكل نموذجاً لما يعاني منه مجتمعنا العربي.

ب - لغة الرواية:

هل هي لغة فصيح؟ هل هي محلية سمودية؟ أم هي لغة معربة في مواقف كثيرة من الرواية؟ أم هي مزيج من ذلك كله؟ وعندها تحت أي مما سبق يمكن أن تنضوي لغة الرواية؟ الجواب عند الروائية:

اتفق الباحثون في لغة النشر الفني على أن تكون اللغة المتأولة على السلة الشخصيات في الرواية أو المصرح وفي غيرها أن تكون لغة فصيح مبسطة تباً لدرجة ثقافتها، وتتأهلوا في أن تكون لغة الشخصية غير المثقفة لغة عامية ولكن خاضعة لقواعد الفصحى، فآين لغة الرواية من ذلك؟

لقد وصل الأمر بالكاتبة إلى أن جعلت الخشخ « مديرة مدرسة ومدرسات - ينظرون في حرم المدرسة الثانوية - مديرة شامية تتكلم العامية، وصرى: وما يليها مديرة ثانوية سمودية تتكلم العامية السمودية -

الحقيقة إن لغة الرواية بعيدة عن التصنيفات السابقة، حتى إن الفصيح لم تسلم. ففي أحايين كثيرة تشكّن نهاية الكلام: « يعطون قمره حقن » - ص ١٧ -، و كانت أول مرة أسمع فيها عرّف شرطي في الهاتون بار. المصراحة كان عرّفك رهيب - ص ١٢٢ -، وتحذف نون الأفعال الخمسة دون علامة، ويبدن كليات المراسم الكوول بيتأخرو شوي تيعلموا سيبين » - ص ١٢٢ - وهذا شيء كثير.

أما العبارات المعربة فهي أكثر، وغالباً ما تكون عبر مفهومة: « أعدت الشلة ترتيباتها الخاصة قبل حفلة العرس لعل ما يشبه الباتشوريت بارتلي التي يقبومونها للعرس في القرب قبل زفافها. لا يبرن إقامة دي جي كما جرت عليه العادة مؤخراً » - ص ٢٢ -، « رفقاً وبوالقراء أي رجاء »، صحيح أن الكاتبة حريصة جداً على جعل روايتها قريبة من الواقع، ومما يجري فيه قولاً وفعلًا، ولكن كان ذلك على حساب اللغة الفصحى.

ويجب أن لا ينبع عن البال أن هذه الرواية هي العمل الأول للكاتبة، واعتقد أنها في أعمال قادمة - إن شاء الله - ستكون لتقا بعيدة عن هذا الأسلوب « المصروع » وعن هذا التعبير المليء بـ « الخيقات » كما أسمته هي - ينظر ص ٥٢ -

* كتب وأكاديمي من السعودية

تري المؤلفة
أن الحب شعور
فطري خلقه
الله في الإنسان
لحاجته إليه



هذا التفكير الأسري نفسه الذي يؤدي إلى الانتقام والموت هو ما تمكسه المسرحية التي تقدمها هنا، ألا وهي مسرحية «سنوات مرت بدمونك» الصادرة عن دار الفارابي في بيروت، في طبعة أولى سنة ٢٠٠٥ .

لقد حرص جواد الأسدي على أن يجعل منها عملاً إبداعياً يلتقط بعض تفاصيل الحياة اليومية للعراقيين في ظل القصف والرعب والسلب والنهب الذي تعيشه بغداد بعد الغزو، وذلك من خلال تسليط الضوء على حياة عائلة عراقية تعيش على إيقاع التحولات الاجتماعية والنفسية لأفرادها جراء ما حدث في بغداد، هذه المدينة التي فقد فيها الأمان واستباحها الصلابة، وأصبحت العلاقات الأسرية فيها ممرضة للكثير من العنف والصراخ وسوء الظاهر، كما أن لغة الصلح باتت هي اللغة اليومية التي يتكلمها حل المراقبين.

تحكي مسرحية «سنوات مرت بدمونك» عن عائلة عراقية عاد ابنها إلى البلد بعد قضاء ثلاث وعشرين سنة في المنفى والحرب، فخصص خلالها في الموسيقى والبناء رفقة زوجته، عند عودتهما سيكتشفان واقعاً جديداً وحياة يومية وعلاقة أسرية مختلفة تماماً عما ألفاه، وكذا أوصاعاً اجتماعية ونفسية مغايرة يعيشها أفراد العائلة. هالاب فيصل الذي كان يشغل، في العهد السابق، أستاذاً للفلسفة في الجامعة المستنصرية تحول إلى مضارب في المقار، بعدما كون ثروة مالية مصدراً للنهب والسرقة رفقة أخيه الأكبر شاكراً، وذلك لحظة سقوط النظام التي أدت إلى الفوضى وانتشار النهب في المؤسسات العمومية والأبنك وغيرها، وشاكراً الذي كان من رموز النظام القديم، أصبح، في ظل الوضعية الجديدة ملازماً لغرفة في البيت، مصاباً بالإحباط، يعيش نوعاً من العزلة القريبة من التصوف، يخرج من البيت لأنه مريض لخطر الموت من طرف ضحاياه السابقين. أما الأم فخرية، فهي تعيش على ويرة الخلاف مع زوجها فيصل وكراهيته، لأنه تحول، في نظرها، إلى وحش عقاري، فقد خونه وأتسمته وأصبح جشماً يقضي وقته كله في الحمايات، ويبقى طرف طبيب الأمراض العقلية وصديق العائلة وحده يحاول إعادة بعض التوازن للعائلة الممزقة. أثناء زيارته، يبرمه ودعاياته أحياناً، وبمقلاتيه وحكمته أحياناً أخرى، وهو، في آن معاً، أستاذ البيت ساجد وممشوهاً. وساجدة هاته تعيش هي أيضاً متوقفة على ذاتها، ارتدت الحجاب وأصبحت تقضي وقتها في الصلاة والثناء، ألكراها متطرفة، تشق أستاذتها طريف رغم فارق السن بينهما، وتميل خيلاً وسوء ظنهما دائم مع كل أفراد الأسرة بمن فيهم أبوها وزوجته فخرية. هذا الخلاف سيؤدي بها

بغداد - الزاوية بين القصف والموسيقى : بعد مسرحية «سنوات مرت بدمونك» لجواد الأسدي

د. محمد بوسني *

يلاحظ: جواد الأسدي أن تجربته المسرحية دخلت، منذ سقوط بغداد إلى الآن، منعطفاً جديداً، تمثل، بالخصوص في العودة القوية لمعانقة الزاوية العراقية، ومحاولة الإمساك بتداعيات اللحظة التاريخية التي يعيشها العراق بعد الغزو الأمريكي، وبعد الإطاحة بالنظام الذي ظلما كان سبباً في يعيش جواد الأسدي، شأنه شأن العديد من الفنانين والمثقفين العراقيين، في غيابات المنافي، متنبلاً بين المدن الغربية والعربية.

جواد الأسدي

سنوات مرت بدمونك مسرحية

عراقيين شقيقتين يملنان في هذا الخط، هما حميد ومجيد، وقد جعل من حكايتهما مطية للكشف عن انهيار العلاقات الأسرية بين العراقيين حيث سيذهب ظلم وجشع واستغلالية الأخ الأكبر لأخيه الأصغر إلى الانتقام منه، وتنتهي المسرحية على إيقاع هذا الموت الفاجع.

فإذا كانت تجربة المنفى والغربة قد جعلت الأسدي أميل نحو التجارب المسرحية الأكثر استراقاً للبعد الإنساني، وذلك من خلال التماثل مع بعض الأعمال الخالدة في الريبورتوار العالمي، إما بإعادة كتابتها بطريقته الخاصة أو بإخراجها، كما فعل مع «هاملت» لشكسبير، و«المنبر رقم ٨» لأندريه تشيخوف، و«الأمسة جولي» لمسترينج و«الخنازير» لجان جييه وغيرهما، فإن سقوط بغداد في يد الأمريكان، وما ترتب عنه من تحولات في المشهد العراقي، اجتماعياً وسياسياً وثقافياً، سرعان ما حرك مخيلة هذا المبدع المسرحي، ودفعه إلى محاولة القبض، إبداعياً، على تناقضات لحظة تاريخية حاسمة في مسار العراق المعاصر، اتسمت بالفوضى والانتباس السهاسي والفوضى العارمة بعد سقوط نظام ديكاتوري ودخول قوات دولية إلى بغداد.

ضمن هذا السياق، تندرج مسرحيات مثل «حمام بغداد» التي قدمت خلال دجنبر الماضي على مسرح الحمراء بدمشق، والتي سلط الضوء من خلالها على معاناة العراقيين مع السفر على خط عمان/بغداد، حيث استعصر سائقين

إلى اتخاذ قرار بالخروج من البيت دون علم أحد، إلى أن يتوصل أبوها فيصل برسالة من خافطين يطلبون ميلنا مالاً ضمنها نظير الإفراج عنها. هذا الحدث سيزيد من حدة الخلافات بين فيصل وزوجته وأخيه الأكبر شاكر، إلى حد أن فيصل سيطلب من أخيه مفادرة البيت، لكن إحساس شاكر بالإهانة والفرد. لاسيما وأنه مقتنع بحقه في البيت، سيجهل يقدم على جريمة قتل أخيه فيصل ربما بالرمصاص داخل إحدى الغرف.

داخل هذه الأجواء المشحونة بالخلافات والتوتر النفسي، التي يزيد من حدتها دوي القصف والانفجارات خارج البيت، سيقتضي شهاب الأيمن وزوجته صوفيا أيام العويدة، حيث سيحضران بضحية الأمل والصدمة لما آلت إليه العلاقات التي أكلت الأسرار، وكذا لوضعية الخراب التي آلت إليها بغداد. ولعل هذا ما دفع صوفيا إلى الإحباط ومحاولة إقناع شهاب بمفادرة البلد:

«صوفيا: سأعود إلى لندن إن بقيت هنا أكثر ستحملني إلى المصحة تحت رعاية السيد طريف! أو ستجدين أصحرك في الشوارع ليتني لم آت ليتني لم أتصرف إلى أهلك! ليتني لم أذهب إلى المسرح ولم أر الأصدقاء ولا الشوارع ولا الناس! لا أطلب منك أن تعود معي، ولا أريد منك أن تحسن بالذنب لأجلي! أرجو أن تكون مرثا في قبول مقترحي».

أظن أن بقاءك مالمك جداً لمشروعك! بالنسبة لي غيضت الطرف عن طموحي! لأن قدرتي على التحمل ثلاثين يوماً ما زلت أنت متأسفاً وطموحاً! اعتقد أن البلد رغم جميعه يحتاج إلى أشخاص موهوبين مثلك لكي يشاركوا في إعادة عملية البناء، وقطعا لا يحتاج البلد إلى مطبوعات مرزلة وضعيفة مثلي! لذلك يجب أن أرحل عليك أن تبقى لأعترف بأن الحوف يقتلني!

لم أستطع أن أنام في الليل ولا في النهار، والطعام صار في حلفتي مثل الملقأ! أصبحت مريضة! لم أستطع أن أتناكل مع عائلات أهلك ولا مع ضفهم ولا مع نزاعاتهم!

إن دعني أنفذ نفسي وأنفذك من امرأة يمكن أن تقع فريسة وتقتول حتى أحلامي الموسيقية أتنازل عنها، وجبي الرائع الذي سقيته بدمي ودمعي، سأعطيهم مرضعة لأن أقول له وداعاً، في وداعك سأستعمل إلى امرأة ميتة! لا أستطيع أبداً أن أعيش في هذا الداء الأسولي وهذه الحياة الوحشية، أرجوك أرسلني مع أي سائق سيارة إلى الأردن ومن هناك سأعود إلى لندن! لم أعثر في بلادي على لا في هذا البيت ولا بين الدروب والأصدقاء ولا على مقاصد المقاهي التي تقاسمنا عليها ذات يوم

الحوارات والحب

بغداد التي غادرها منذ سنوات طويلة لم تعد صبية ولا هي صعبة جيدة، كما تركناها، إنها الآن في غرفة إنعاش دموي، وأنوارها التي كانت تهيج ليلينا واحتفالاتنا، صارت مظلمة، غرائز حلت محلها شوارع وأرصفة مترمة! أبواب ملطخة وجوهه محتلة! نوافذ وأبواب مغلقة، أسواق متوحلة قذرة، غرائز حيوانية متوحشة! لتحول مدينة السلام إلى حزام مرير من المضارب والنزاعات القبلية لتتحول ويؤس سياسي وقتلي! هذه هي بغداد، الطوية الروح، الحلوة الحما، النادرة الجمال أم اللب والحرية والأنهار والشمق والحدائق والأراجيح! صارت الآن ملها دوايا للبحث! وساحة لتدريبات يومية على كريس صورة الطمع، الغرائز، الجشع إن كل ما وصفته صوفيا من أوضاع مزرية لم يقع شهاب، مع ذلك، بأن ينخرط في اختيائها الأنهزامي، فهو متشبث بالأمل حريص على تقبل الوضع الراهن ومواجهته من أجل استشراف الآتي لأنه تعب من حياة الغربة وقرر البقاء في بلد.

«شهاب: لا أستطيع، انتظرت سنوات طويلة لكي أشم رائحة أُمي وأتفلس هواً بلدي، لا بأس حتى ولو كان الآن ملوئاً أو مسماً، لا بأس أن أقبل بذلك، لأن لا حياة لي في المواسم الأخرى، خبرتها كلها وقررت أن يكون بلدي هو محطتي الأخيرة! أريد أن أعمل لقد جئيد، إنني مثلك بهذه الفكرة رغم أن إحساسي بالموت وشيك وممكن، لأن عبوة ناسفة ستفجر تحت قدمي بطريق المصادفة، كقيلة بانها حلومي! مع ذلك أريد أن أمشي في الدروب والشوارع! لن تخرجي من هذا البيت! رغم أنني أحترم وأقدس حريتك» (٢).

إن شهاب، إذن، هو صوت الأمل والمستقبل في هذه المسرحية القاسية التي تتقاسم الحياة فيها شخصيات متخورة داخلها تعيش على حافة الانفجار بشكل أدى إلى انهيار كل الروابط بينها، وأصبح العنف والتفكك وسوء التقاضم هو السائد ومسل المائلة. إن خراب الأرواح صورة أخرى لخراب بغداد، المدينة التي لم تعد تصرف الأمان، وتحولت إلى عالم مخيف يسيطر عليه القصف والموت اليومي، المدينة التي تعيش تحت وطأة الظلام:

«صوفيا: ألا توجد نجوم في السماء بغداد

فضوية: لا، أصبحت بغداد بلا نجوم، لم يبق غير طبقة كثيفة من دخان القنابل» (٣).

لكن، إذا كان جواد الأسدي حريصاً على تقديم صورة واقعية عن الأوضاع النفسية

للمراقبين في سياق لحظة تاريخية معينة، فإنه حاول، بالقياس، رسم أفق لآتي المأمول، لذا، يلاحظ أن المسرحية انتهت على أساس خلق تجاذب وتناقض بين دوي القصف والموسيقى، فكل الأحداث والمواقف والحوارات بين الشخصيات تدور على إيقاع القصف والانفجارات خارج البيت، لكنها أيضاً تجري على نغمات الموسيقى والغناء داخل البيت، وذلك من خلال عزف شهاب وغناء روحته الذي يزرع الأمل في النفوس، ويحاول تهدئة الصراع داخل البيت ويبشر بالمستقبل الآتي. ولعل انتصار الأسدي لهذه الرؤية الاستشرافية المتفائلة يبدو واضحاً من خلال انتهاء المسرحية بقطب لصوفيا يحمل الأمل ويرفح لشهاب على القول يحاول الرد على الانفجارات الآتية من الخارج:

«صوفيا: كانت البلاد بعيدة بعيدة... والمحطات ثائية، الحيون يصيدون الهواء بقبعتهم! هنا على بعد أمتار من بيتي قيمة الشمس بيتي أهلي، الفموني بالأسى والأمل أهلي، ينيثون الزهور في حدائق الحروب، أهلي الدالابون في الشوارع مع ذلك يرتبون الحياة لبدايات أكثر راحة، أهلي الشفرون بالأمم يبدون بناء الطرق ويرفون الجسور يشهدون المسارح ودور الأوبرا أهلي... (يهم صعد طويل مع كل انتحار قبيلة يرد شهاب عليها بضربة من عتفه على الفولن. تتصاعد الانفجارات تتصاعد العزف الخفيف الموسيقي تتصاعد أيضاً.. شيئاً شيئاً صوت الموسيقى يطفئ على دوي الانفجارات وغناء صوفيا يصمد مع كورالات وعزف جماعي) النهاية» (٤).

تنتصر الموسيقى، إذن، على القصف، ويشرق الأسدي لبغداد نافذة نحو الآتي ولأملها غداً جديداً تعود فيه الحياة إلى انقطار، عراق البناء والتشييد والأمل، في النظر أن يحقق حلم هذا البديع المسرحي لا يسمن إلا تشييد هذه الكتابة الدرامية التي تلتاق الراهن وتلتقط مشرونة اللحظة التاريخية وإبداعية منقطعة الظفير، ويأقح فكري مفتوح على المستقبل، فما أحاط مسرحنا العربي والغربي، اليوم، إلى مسرح قريب من وجداننا، مشرع على قضائنا الرامحة ومنعرج، في تومنا المسرحية والاجتماعية كما هو الشأن في مسرحية مسنونة مرت بدونته التي يسحق عليها جواد الأسدي كل التقدير والأحترام.

كاتب من المغرب

- هوامش
١- جواد الأسدي، مسنونة ضرب بدونك (مترجم)، دار الطراحي، بيروت لسنة ١٩٨٠
٢- في الرابع من ٢٠٠٥ - إلى ١١٦ في ١١٨.
٣- في الرابع من ١٩٨٠ / ٨١
٤- في الرابع من ١٩٨٠ / ١٢٥

سيرة القصة وقصة السيرة

أ. د. محمد صابر عبيد¹

تسليم إشكالية العلاقة بين السرد القصصي والسيرة الذاتية في إطار أهم الإشكاليات التي يسعى النقد عبر مناهجه الحديثة، إلى مقاربتها، لمرط اللبس والتعاضد والتماهي الذي يحصل عادة بين المؤلف الحقيقي والراوي الذاتي، فضلا عن حضور معظم العناصر السير الذاتية في المتن القصصي.

وإذا كان أغلب القصاصين لا تنقصهم جرأة الاعتراف الضمني أو الصريح بشكل معين من أشكال هذا التداخل والتضافر، فإن القراءة النقدية عادة ما تستلزم الحصول على إشارة محددة تصلح ميثاقا بينها وبين الكاتب، تبرز على نحو ما حضورا سير ذاتيا معنا في المتن القصصي.

ويعدّ القاص عبد الستار ناصر أحد أكثر القصاصين استجابة لهذا المعطى الأجاسي، إذ إن حياته بمختلف اتجاهاتها وصورها وتشكيلاتها وفضاءاتها وتجاربها ورؤاها مشروع دائم للقص، فسيرته هي قصته، وقصته هي سيرته، وهو يتمتع بحرية كافية ذات مرونة عالية وشفافية انسيابية مدهشة لتحويل كل شيء في حياته إلى سرد قصصي، فحياته شهادة، وشهادته سيرة، وسيرته قصة، وقصته حياة.

والقراءة التي لا تعي جوهر هذه الدائرية الدينامية الجميمة في حركة القص عند عبد الستار ناصر تبقى، في رأينا، عاجزة عن إدراك خصوصيته وفرداته وحساسيته المغايرة.

في قصته «لحظة واحدة من فضلك» (x) يستعمل بنية عنونة ذات خاصية زمكانية لافتة، فالتحديد الزمني البالغ الاختزال والتكثيف والتلخيص «لحظة / واحدة» يتّجه إلى مخاطب غير محدد، يستوقفه الراوي بالتماس لائق «من فضلك» يتركز في سياق «لحظة» زمكانية مهياة لقول كلمة / جملة / نص.

وحيث أن جملة عتبة العنوان تتطوي على خدمة سردية في إيهام المخاطب المستوقف للحظة واحدة، فإن الرؤيا السردية المخترنة والمكثفة في بطلانة «اللحظة» تفتح في الداخل على مدى زمكاني واسع بعجم المتن النصي كاملا، إذ يقوم الراوي بتجميد الزمن وتقييد المكان ضمن أفق لحظوي يأسر منطقة تلقي المخاطب، ويدخله في متن قصصي لا يشعر فيه بضغط الزمن والمكان ليبقى عقده مع الراوي ساري المفعول حتى لحظة الإقفال في خاتمة السرد.

ولعلّ ما يناسب هذه الحيلة السردية في عتبة العنوان شروع المتن النصي بلعبة سرد - بصريّة مكافئة، تستهدف الوقوف على نقطة صفر اللحظة عبر النظر في «البوم الصور» الذي يستترئ الذاكرة المصورة استقراءً بصريا قابلا للتحليل والتحميل والتأويل :

سهوا، فتحت ، اليوم ، الصور، تلك التي جمعتني بالعشاق والأهل والأصدقاء، بالنساء اللواتي أحبيتهن طوال ثلاثين سنة من الصبا الخداع .. سهوا رأيت نفسي في شوارع باريس أغازل امرأة في « البيغال » أضحك أمام شاشة عريضة نقلت بحث « شارلي شابلن » عن الذهب وكيف أنه أغلق باب بيته على نفسه حالما أخبروه أن الجماهير ما عادت تضحك أبدا على أسلوبه السلفي العتيق. رأيت في « اليوم » ذكرياتي كيف أنني تزوجت سهوا ثلاث مرات وأنجبت ثلاثة أطفال، كيف أنني مضيت إلى (القاهرة) أكثر من عشرين مرة، ولم أتمكن أبدا من اكتشاف نفسي وأخطائي .. رأيت « المونمارتر » ووجدت من أوراقى: كيف أنني لم أفكر يوما بالفقراء برغم أنهم من الطين الذي احتواني ورماني إلى الحياة. كم عدد صفحاته « اليوم » الصور الذي اشترتته ذات يوم من « كوستانسا »؟ من جاء بهذا « الخرم » الشامخ العنيد والصق خلقى ؟ من أضاء وجهي قبالة برج إيفل ؟ من أخذني إلى جبهات القتال وأيقظ ذاكرتي في « شرق البصرة » ومعني منذر الجبوري.

من اعطاني الحق في الجلوس قرب (فاليري جيسكار ديستان) بعد أن اشترى البطاطا من سوق الأحد الرخيص؟

« اليوم » الصور ذاكرة بصرية تحرض الذاكرة الذهنية على الاستعادة والاستحضار، وتعرض حزمة الصور هنا شبكة من الذكريات تتوحد بالشخصيات والأمكنة «العشاق / الأهل / الأصدقاء / النساء / باريس / البيغال / شابلن / القاهرة / المونمارتر / كوستانسا / الهرم / شرق البصرة / منذر الجبوري / ديستان».

ولا شك في أن هذه المفردات على تنوعها وتباين صورها واختلاف أشكالها تتركز على نحو ما في المنطقة السيرداتية، ولأسيما أن الراوي الذاتي يحرك الآليات الدنيامية داخل كيان الصور بموجه ذاتي يحيل الأشياء كلها إلى رؤيا الذات ومنطقها وتاريخها، وهو ما يمكن أن نعتدله مقترحا ميثاقيا يمكن تداوله في مناجاة القراءة على أنه يمثل موجها سيرداتيا يرفص التواريخ والأمكنة والشخصيات رصفا مكثفا بدلالة القدرة الأوتوماتية للصور، بعد إذ لاحظنا التدخلات الموجهة التي تقودها الذات الساردة في قراءة الصور وتحليل محتوياتها وإحاطتها بتعليقات تمثل الرؤية اللاحقة للحدث السيرداتية.

بمعنى أن الحاضر السرد ذاتي يعاين الماضي السيرداتية قارئا إياه قراءة راهنة مثل «كيف أنني مضيت إلى القاهرة أكثر من عشرين مرة، ولم أتمكن أبدا من اكتشاف نفسي وأخطائي»، فضلا عن اللازمة التي تتكرر كثيرا «سهوا» وتعتبر عن الاستدراك الراهن لأفعال الماضي السيرداتية، وتفسيرها تفسيراً عفويا يوحى بغياب الوعي والإرادة.

وفصلي « اليوم » الصور إلى مجموعة من اللوحات السيرداتية وقد غادرت الحدود الورقية للصور، لتمثل في كيان السرد القصصي بوصفها كحايات لها مرجعياتها السيرداتية الواضحة، التي قد تتداخل أحيانا مع رؤى متخيلة لا يمكن تحقيق فصل كامل وشامل بينها لفرط اندماجها وتماهيها.

الحكاية الأولى تضفي واقعة حيوية معينة تتوالت على معطيات شخصية ومكانية تكتسب طابعها السيرداتية من تجوهرها على بؤرة الذات الساردة وصيرورتها الحسية في صورتها :

سهوا جرى ما جرى، إلا يوم رأيت نفسي على (جمل) في (صحراء سيدي) وأنا أغني طربا وأسبق « عمر خورشيد » في قطع الشوط إلى الجزيرة، ترى حقا من علمني الغناء ليلتها بينما الخمر لم تصل بعد إلى فمي ؟ سبحان الله على ما أراد لي كيف أنني رويت نفسي بنفسى إلى « الاسكندرية » وغرقت فورا في بحرها اللامع الأبدى، ترى من اتقذني يومها ومن (صور) والصق في اليوم حياتي؟ ها هو نفسه على الصفحة الرابعة يضمك . وله الحق في ذلك طبعاً . فقد أنقذني من الموت، والدليل: تلك الصورة المجالبية على الصفحة الرابعة من حياتي.

هـ «صحراء سيدي / عمر خورشيد / الاسكندرية» وبلاستاد إلى المقدمات الاستثنائية لحضور المكان في شخصية الذات الساردة «مضيت إلى القاهرة أكثر من عشرين مرة، فإن الإحالة إلى المنطقة السيرداتية تبدو على قدر معقول من الوثوق الذي يخضع فيه السيرداتية للقصص.

أما الحكاية الثانية فإنها تفتتح . عبر الصور . على تشكيل فانتازي مرهون بالمفارقة ومقيد على نحو ما بالفضاء السيرداتية:

سهوا، رأيت هذا المكان البعيد من خارطة الدنيا، مطروعا وصف وجبال تتصدع، كيف تراني احتملت هذا كله ؟

وإن كنت حقا تملك من البقاء حياء، فمن هو المجنون الذي التقط حالات الرعب والبرد والرياح واختصرها في صورة واحدة؟ هكذا الحال في الجزائر يوم صارت ملامحي . محض خلل في الكمبيوتر. تشبه ملامح إرهابي ضهير من عائلة « بادر ماينتهوف » واحتل وجهي يومها شاشات العالم كلها وأجهزة المخابرات ومخزون الليزر وقراغات الديسك التي قالت بالحرف الواحد : « عثرنا على « عطية الله الحلبي » الهارب من رحيق العدالة. ولا أحد منهم يعلم حجم سعادتني وأنا أرى نفسي في كل جزء من الكرة الأرضية، حتى أعدائي وهم يعتدرون (مع مجموعة من الصور الجميلة التي نشرها في وكالات الأنباء والصحف الرسمية وأجهزة الرصد الخاصة بأعظم المهريين والقتلة ورجال المافيا) .

يا لهذا « الخطأ » الممتع كم أعطاني من اللذة والنشوة الحلوة أراه في ألبوم الصور : كيف أنهم قيديوني بسلاسل من فولاذ، نعلوني من الجزائر صوب « أمستردام » ثم إلى « كوبنهاغن » ولم أستقر فيها غير نصف ساعة حتى أجلسوني في مطار « هيثرو » بحراسة ذوي الثياب السود، إذا بهم فجأة يضحكون وهم ينزعون السلاسل من يدي ويشربون الشاي معي، بل ويلتقطون الصور إلى جانبي وأمامي ولصق أصابعي، ثم يعتدرون مني، حتى إذا ما أعدوني إلى الجزائر ثانية، أعطوني خمسة آلاف دينار تمويضا عن الخطأ الذي « سقطوا » فيه دون ذنب جنتي، وما من أحد منهم يعلم حتى اليوم أية لذة عشت فيها وأنا أرى العالم حولي ينقل أخباري وموجز ما اقترفت من جرائم حول العالم، يرسم ملامحي على شاشات التلفزيون في كل جزء من هذا السحر العالمي المنفوش الذي يسمونه « بادر ماينتهوف » والذي كان على رأس سجانيه « عطية الله الحلبي »، إذا ؟

وإذا ما تعاملنا مع هذه الحيلة السردية المتمثلة بتقانة استخدام الصور الفوتوغرافية بوصفها حاملا للسرد ومثلا للحكايات على أساس مونثاجي أو « كولاجي »، فإن هذه الحكاية بشروطها القصصية شبه المتكاملة وبحسابية والمفارقة فيها واستعانتها ببعض الأجواء البوليسية، تتمتع بتجوه سردي واستقلالية قصصية تستعين في مضمونها السيرداتي بجملة من المعطيات المكانية والشخصانية والحديثة، التي خضعت لقدر واضح من الإشارة والتنوع المحركي في إدارة الحدث السرد الذي أفاد كثيرا من تقانة العرض السينمائي من خلال التفعيل المكثف للزمان والمكان والحدث، الذي اشتغلت عليه كاميرا السارد الذاتي لإدماج البصري بالمتخيل داخل حاضنة القصصي في السيرداتي أو السيرداتي في القصصي.

ثم ينقطع السرد السيرداتي القصصي إلى حكاية تفتتح انفتاحا مطلقا على فضائها الواقعي السيرداتي. إذ تقدم الصور المرروضة لمشاهدة والاستذكار واستحضار الأحداث الكامنة فيها مشاهد شديدة التركيز على المكان والشخصية والحدث :

ها هي جبهة القتال على امتداد حدود البصرة، الشهيد عامر، والشهيد عبد الزهرة، والشهيد مهران، كلنا في صورة واحدة نشرها الشاي في زورق بحري يقطع المعجزة نحو العدو . . انزل هنا المهمة بالنسبة لك أن تكتب، أما البقية منها فهذا عسير عليك. وانزل في ساحل شط العرب، أنام بقية الليل في « فندق حمدان » حتى يجيء الصباح الذي أسمع فيه كيف غادرتني عامر وعبد الزهرة ومهران، دون أن نشرب الشاي ثانية إلى يوم الدين ؟ بقينا نحسب الشاي في الصورة فقط.

ولا شك في أن الأسماء والأمكنة وأفضية الحدث تحيل على السيرداتي الواقعي المحض أكثر من إحالتها على السرد القصصي، لكن الصورة في صفحاتها الواقعية هذه تدعم الحس السيرداتي في شبكة من الصور التي تسبقها أو التي تلحقها.

تتشظى الحكايات بعد ذلك على شكل لقطات داخل لوحة مكانية توجي دائما بالحضور السيرداتي للذات الساردة، باستخدام معطيات سيرداتية متنوعة تقف في مقدمتها الشخصيات المسماة ذوات المرجعية الواقعية المعروفة في مجتمع القاص وفي دائرة أصدقائه :

رعدة برد داخل مرقد « مينا هاوس » وحمدي مخلف ينتظر العجربة السوداء حتى تنتهي من جنونها ليأخذها صوب ملذاته المعتقة (مکتوب على ظهر الصورة: الذكرى ناقوس يدي في وادي النسيان) . تحت زحمة من غيوم يجلس « شاكرو نوري » في مقهى جورج الخامس مع أخضر كاتب قصة في الوطن العربي، ويضحك : « أتراك تعني ما تقول؟ المجلة قد ترفض الحوار . ثم، يأخذني قرب « الوفر » وأنا أضحك (في الصورة أيضا) على حضارة هناك سرقتها منذ مئات السنين وكانت « أخضر » ما تملكه ذات يوم. عند « متحف الإنسان » ليلة أعياد الميلاد، خلعت حدائي في باريس ومشيت حافيا . كان أول يوم أخلع فيه سينا وأنا أغازل حرتي أمام الناس وأضحك مثلهم على ما أنطوى من خراب وحروب. لكن الصورة في « حي سوهو » كانت مختلفة تماما ومعتمة

جدا، ويرغم ذلك احتفظت بها لئلا أنسى. بمرور الزمن. ملازم فوزي كريم.

فالشخصيات المسماة «حمدي مخلف / شاكر نوري / فوزي كريم» شخصيات أدباء معروفون في المجتمع الأدبي للقاص عبد الستار ناصر، ويرتبط معهم بـ«علاقات صداقة تمكس سيرداتية الحكايات الواردة، فضلا عن أن» أخطر كاتب قصة في الوطن العربي «هو المنشئ الذي وضعته مجلة «المجلة» ويمثل تصريح القاص ناصر في المقابلة التي أجراها معه شاكر نوري ونشرت في أحد أعداد «المجلة» أواسط الثمانينيات.

ولا شك في أن تقانة الصور والقراءة البصرية التي اعتمدتها القصة. عبر «اليوم» صور لا يلتزم بالمكان أو الزمن أو الحدث لأن العناصر السردية الأفقية تظل عرضة للتشيت في صور مختلفة ومتباينة لا تخضع لرؤيا موحدة. هيأت المجال واسعا لحساسية الالتقاط المشهد للحال السردية على النحو الذي يراكم الحكايات ويمدها وينوعها من دون الحاجة إلى اعتماد نسق أفقي معين.

لذا فإن إحدى المحطات التي تتجلى فيها الذات السردية الساردة اعترافيا تصور شكلا من أشكال المحاورة الذاتية، التي يتحول فيها الضمير السارد إلى ضمير مخاطب تتكثف فيها الحالة الشمورية، ويتمركز الحس الوجداني، وتلخص السيرة الذاتية تلخيصا مدعشا:

في كل جزء مضيت إليه من شوارع الدنيا، وأسواقها، وباراتها، هناك شيء خاطف باهر لا يمكن اللحاق به، ولا تملك أن تحكمه بأمرك، والآن... أصبح ذلك كله متاع الكهولة في وداع الصبا... محض ابتسامة حزينة في نهاية الشوط على بداية ما جئيت منها سوى انتظار المعجزة.

وفي المقطع الاختتامى الأخير من القصة وقد فصل بعلامة «xxx» تحقق الصور مظهرات سيرداتية جديدة مع احتشادات شخصية مسماة تشغل في الدائرة الاجتماعية الواقعية للقاص، وتتعلق في المقطع على شكل برقيات موجهة إلى أصدقاء القاص ناصر رحلوا عن الحياة ولم يتبق منهم سوى صورهم وما يتصل بها من ذكريات تحرك المشهد السردية للقاص :

سلاما يا محسن أطيمش (بطلة تسلم عليك، تسأل عن ديونك يوم خسرت كل شيء في صالة القمار)... أي زحام عجيب هذا؟ لماذا لا يموت. دون ركاب الريم. غير نصر محمد راغب، وهو يحمل دفتره الأنيق آخر ضحكة جمعتنا في شارع الرشيد؟ يا لتلك الصورة كيف أخبرتني سهوا متى سيهوت ذلك الصديق العجيب؟ عيني على باب البيت، أعرف أن لا أحد يطرقها بعد اليوم، فقد ذهب العشاق والمحبون ولم يبق سوى الغرياء... لن أمحن جسدي بعد الليلة ولا أبكيه، خذتني الدموع يوم رأيت الموتى يسرعون إلى المقبرة. تمهل قليلا يا محمود، ما بالك لوت فوق جسر الشهداء؟ يا ابن جنداري؟ قف رجاء يا موسى كريدي، ما هكذا نحتسي الشاي ونمشي دون سلام ولا كلام... وحتى إن رحلت دموعي، سأمرر كيف أمكفها بمنديلك يا محمد، يا أحلى. حقا. من شمسي وغروري وحياة هذا الدمع المظلوم..

فالأصدقاء الشخصون بأسمائهم الحقيقية مع دلالاتهم الذاكراتية المتصلة بسيرداتية القاص «محسن أطيمش / نصر محمد راغب / محمود جنداري / موسى كريدي» يضاعفون تعزيز سيرداتية القص، على النحو الذي يبرر فلسفة القص عند عبد الستار ناصر التي تجمع كل الأدوات والتقانات والقيم والذكريات والرؤى والأحلام في قارورة سرد واحدة.

وفي انعطافة اختتامية يثقل بها السارد السردية «اليوم» صورته يكشف مفارقة لافتة تتمثل في هامشية يعدها الآخرون مركزا :

لماذا، أيام زفاهي. وقد تزوجت سهوا ثلاث مرات. لا صورة لي؟

وربما يقترح السؤال النصي «لماذا» سؤالاً قرائيا يقارب المنطق السردية القصصي المتمثل في مقترح العنوانية القرائية «سيرة القصة وقصة السيرة»، وهو يتوجه إلى الذات الساردة في إمكانية تعيين الجوهر الحقيقي للسيرة الذاتية. هل هو داخل «اليوم» الصور أم خارجه؟ أيهما المركز وأيها الهامش؟

* لقد وأكاديمي من العراق

(**) وفق التحولات في القصة القصيرة. هذات ونصوص. المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ٢٠٠٦ : ٢١٩

الوهاب، يعني نجماً في فريق الأهلي
ومنتخب مصر لكرة القدم، فسوف
تجيك كل أم مصرية أنك ممت في
عز شبابك أثناء التدريب، وسوف
تقال أسرتك توييضاً مائلاً لا يخفق
شيئاً من مرارة المحنة، وسوف تملق
الصنف دمك في رفقة الجهاز الطبي
كونه أغل احتمال إصابتك بالقلب،
أما لو كنت مليكة مستظرف، يعني
قاصة مغربية شابة موهوبة وفخيرة،
مصابة من عقد أو يزيد بفشل كلوي
حاد أدى إلى تصفية جسدها وجيبها
مهاً، فسوف تعيش سنواتك الأخيرة
على عكازين ويتحول بياض عينيك
صفاراً فاقهاً، ولن تستسلم للألم
والاعتصار، ستظل تكتب حتى الرمق
الأخير من قلبك وروحك، ستطير من
أجلك عشرات بيانات التضامن بمعرفة
أصدقائك الكتاب الفقراء ملكك حتى
يسمح الملك بسفرك إلى فرنسا للعلاج
علي نفقته، وسوف ياكلك الأمل في
كل جلسة غسيل كلوي، ثم تموت في
صمت لن تودع أصدقائك، لكن
بعد موتك بأيام ستكشف أن الملك
قد أنعم عليك بقرار الرعاية السامية
الذي دوماً يجيء متأخراً، وأما جنازك
فسوف لن يشي فيها إلا اثنا عشر
شخصاً بالتام والكامل ما بين قاصة
وشاعر وصحافي من أصدقائك،
بينما ستخلو تماماً من مسؤولي اتحاد
كتاب المغرب أو ممثلي وزارة الثقافة،
ذاك أنك لم تحزن نويل أيضاً للأسف،
أو حتى الغرب قالوا عليك كلمة هنا
أو هناك، وحدهم أصدقاؤك سوف
يكتبون فيك قصصاً وقصائد ومقالات
يهودها إليك، لتلك لن تقرأ أبداً منها،
ذاك أن الموتى لا يقرأون، وأما لو كنت
حاتم عبد العظيم أو أسد محمد، يعني
ناقدين شابين وادعين أولهما مصري
والثاني سوري، ويسبق كليهما حرف
«هـ» لأنهما نالا درجة الدكتوراه في
الآداب، فسوف تموت في الطريق شان
كل قصص، ليس الأدباء والكتاب تساء
ومتميقين، حسب الأسطورة الإغريقية
التي تقول إن الآلهة بعدما خلقوا البشر
مسنو بأطراف أناملهم بعضاً منهم
فكانوا هم الفنانين، المتعبون بالنفن.
المهم، لو كنت حاتم فسوف تخمد قلبك
سكنة مفاجئة وأنت أمام عجلة القيادة
فتقلب سيارتك على طريق السويس
لترك طفتيك قبل أن تقسم بينهما
قطعة الشيكولاتة التي في جيبك، ولو

عرف كيف يموت!

نائمة ناعرة *

تشابه ميلادنا. ولا تشابه ميئتنا. تسبق الميلاد امرأة
تستلقي على ظهرها ليقتز منها طفل إلى الحياة، ثم
تتبعه طقوس بعينها، تشابه على تبايناتها من بلد إلى بلد. قد
ينزع الطفل للطبيعة فيخرج في يسردون كثير جلبة، وقد ينزع
للمشاكسة فيخرج بعدما تترقظ بطن أمه على يد طبيب يهودي اسمه
ليون ليشع فيخرج مفلتا برعم مهترئ جزءا المشارط والأظافر.
لكن الأكيد أن حفلا سوف يُقام للضيف بعد أسبوع من مجيئه.
نسميه في مصر «سبوع» وهي الدارجة المحورة من كلمة «أسبوع».

الدم، عند مرات التفتس في الدقيقة،
واللحظات التي عاد إليك الوعي فيها
فنهطت بكلمة أو حتى إيماة صغيرة
بدرت منك عفوا. وبعد موتك ستكون
صورتك في صدر صفح العالم
لأسبوع على الأقل، وفي صدر صحافة
بلدك لأكثر من شهرين وربما عام.
ذاك أن دولتك لن تنثية لأهميتك إلا
إذا منعك الغرب سائاً، أما قبل ذلك
فانت محض كاتب مهم علت قيمتك،
وبالآخر أنت بالضرورة أحد أعمدة
النظام بوصفك مثقفاً، لأن النظم
العربية هي جوبلز الذي يتحسس
مسدسه كلما سمع كلمة «مثقف». لذلك
لو كنت د. أحمد مستجير، يعني أحد
أهم علماء العرب في الجينوم البشري
والهندسة الوراثية، لتلك لم تغز بنويل
ولا بهزنون، فسوف تكتب عنك جريدة
أو جريدتان ثم تذهب إلى حال سبيلك
حيث يذهبون. ولو كنت محمد عبد

ومهما اختلفت تكاليف استقبال
الوليد، حسب طبقته؛ إن كان ابن أمير
أو ابن خفير، فإن الفرح بالضيف واحد
ومتشابه. ذاك أن الأطفال تشابه لأنها
جميعاً بلا ذاكرة أو تاريخ. مجرد مشروع
أدمي يُرأى عليه بوصفه الأخير زمانة
الآتي بما لم تستطع الأواثل. لكن
الحال مع الموت تختلف لأن الموتى قبل
موتهم يصنعون تاريخاً وذاكرة. تختلف
أولا حسب نوع الميتة، فإن كانت رباتية
غير ما إذا كانت بفعل فاعل، وإن كانت
بفعل فاعل سوف تختلف عما إذا كان
الفاعل هو الحكومة أو القطاع العام أو
القطاع الخاص. سيختلف الأمر حسب
تاريخك ودرجة وعي بلدك بوجودك.
فلو كنت مثلاً نجيب محفوظ، يعني
حزرت نويل، فسوف تترقب الصحف
خطوات احتصارك لحظة بلحظة؛
عدد ضربات القلب وقوتها، قياس
النض ودرجة الحموضة والقوية في

ولن تقال إلا خمسة آلاف جنيه «عسي»
 لن تكفي مصاريق الجناز، (غالباً لن
 تحتاج إلى جناز لأن جثمانك سوف
 يكون مرقاً وأشلأً بما يوفر على أسرته
 عناء طقوس النُشُل والدُفن). أما عن
 سبب قلة التعويض فالأن الحكومة
 المصرية فقيرة (هكذا يقولون). يعني
 أفقر من الرأسمالي ممدوح إسماعيل
 مالك العبارة! ولا تجادل كثيراً
 حول دخل السياحة وقناة السويس
 والبتترول والقطن الخ لأنك ستجد من
 يفهم بالكلام عن الانفجار السكاني
 والتضخم والديون ولن تخلص. فخذ
 الفلوس وقبّل يدك وش وظهر وأنت
 ساكت، ولا تنس أنك ستقال شرف
 أن يكتب اسمك في الجريدة الرسمية
 ضمن قائمة المقوقدين أو الموتى كما أن
 الرئيس بنفسه سوف ينيك إضافة
 إلى عزاء بعض ملوك ورؤساء العالم
 لشخص الرئيس بوصفه رب الأسرة
 المصرية الثكلي. ولو كنت أحد حضوري
 مسرح بني سويف الذي احترق بمن
 فيه بسبب خراب وإهمال نظم المنيانة
 والإدارة في مصر، فسوف تجد اسمك
 وصورتك في كتاب ضخم أعده بعض
 مثقفي مصر بعد عام من احتراقك.
 وفي كل حالات الموت العمديّ تلك لن
 تعدم هيئة القضاء الموقرة فاعلاً غلباناً
 يلبس القضاة برمتها: عامل التحويلة
 في خط القطار، شركة «نماء للملاحة،
 إحتا فين وهي فين؟ بواب المسرح الذي
 أغلق الباب على الناس ومشي، أو حتى
 يكون الجاني شعبة غيبة سقطت من
 طولها نتيجة فقر الدم. لذلك فبيت
 القصيد ليس كيف تعيش، عش كما
 شئت وأهمل ما تشاء، لكن اختر ميتك
 صح، الشطارة هي كيف تموت وليس
 كيف تعيش. عليك باختيار الميتة التي
 تتفق ومتطلبات أسرته من بعدك.
 كم كان عقرباً توفيق الحكيم حين
 كتب مسرحيته: «عرف كيف يموت»،
 عن الرجل الذي ظل طيلة عمره يحلم
 بميتة أنيقة رهيمة كي تكون انتشاله
 راقياً لرحلة حياته ويظل الناس
 يتأثّلونها فيما بينهم سنوات وسنوات.
 قلب الأمر على وجوهه كلها، وظل يفكر
 ويفكر: كيف يموت؟ كي غمرة انتشاله
 بالتفكير، سقط في البالوعة مجاري
 صرف صحي. ومات.

* شاعرة من مصر



في الحرب الأخيرة، فسوف يدفع لك
 حزبُ الله تعويضاً مناسباً حتى يجفّ
 دمك أو يجفّ دمُ ذوك، أيهما أقرب.
 سيدفع حزبُ الله وتدفع إيران، أولاً
 لأن البَرّ اللبناني غالي، وثانياً حتى تكفّ
 الصحف عن الكلام حول المفامرة غير
 المحسوبة. أما الذين نجوا من الموت
 فمصيبرهم أسوأ منك بكثير ذاك أن
 عليهم، من جديد، تعمير ما قد عمّره
 بال فعل طوال عقود مضت، ودون أية
 تعويضات. يعني أنت أكثر حظاً فاحمد
 الله على موتك ولا تجزع. ولو كنت
 مصرياً ستكون التباينات كبيرة جداً
 بحسب نوع ميتتك. فلو كنت محظوظاً
 فانت أحد ركاب العبارة «السلام ٩٨»،
 يعني قطاع خاص، وتأخذ تعويضاً
 معتبراً يصل لمائة وخمسين ألف جنيه
 مصري تقديراً وعداً. أما لو كنت سبياً
 الحظ واخترت القطاع العام فسوف
 تكون أحد ركاب قطار «القيوب» اليائس

كنت أسد محمد فسوف تهدمك
 سيارة رضاء في السمودية ويفر القاتل
 الذي لا يعرف عن أطفالك في سوريا
 شيئاً. وفي الحالين لن ترى اسمك إلا
 في عمود قصير في صفحة داخلية
 بصحيفة غير مقروءة (ذاك أنها
 صحيفة أدبية) لكن ستبقى اسمك
 كلمة «ودعاء». ولو كنت محظوظاً
 سوف يضمنون لك صورة وجوهها
 بصموية في أرشيف الجريدة. كل ما
 سبق من حالات موت فردي له لطقسه
 المميز، لكن الموت الجماعي مختلف،
 ذاك أنه يحظى بانتباه إعلامي مكثف
 قد تقال معه حظوة أن تصوّر جثمانك
 عدسات الفضائيات بيت مباشر
 لحظة الوفاة أو حتى بعد انتشار
 الأشلأ. رعاية فائقة سوف تتأهل
 سبها إذا كانت ميتتك بفعل فاعل.
 على أن الأمر يتوقف على طبيعة
 الفاعل. فلو كنت لبنانياً وأهد دمك



«مركز التجارة العالمي» لاوليفر ستون الدخول في التفاصيل الإنسانية

أحداث أخرى فكاية مألوفة

الفيلم مبني أساساً على حدث حقيقي هو تدمير برجى مبنى التجارة العالمي في نيويورك قبل خمس سنوات حينما هاجمتها طائرتان للركاب، وبما أن الحكاية التي يرددها الإعلام الأمريكي مكشوفة، وبما أن مشاهد سقوط هذين البرجين منها العالم، وهي ثبت عليه عشية وضحي، والتحليلات التي تملأ أطنان الأوراق وصامت البث فما الذي يمكن لخرج قدير وصاحب رصيد محترم في الإخراج ولا سيما في الأفلام السياسية مثل ستون أن يقدمه ؟

إن التوقعات كما أشرت كثيرة تتعلق بالكشف عن قام بهذا العمل، وما وراءه، وأية أسرار كانت معلقة بين السماء والأرض سواء للخاطفين أو

بمعين النسي

فيلم بهذا الاسم لا بد أن يثير عاصفة قبل عرضه ويعدده، رغم تصريحات مخرجه أوليفر ستون أكثر من مرة أنه لن يقدم فيلماً وطنياً تخفق فيه أعلام الولايات المتحدة، لرفع الروح المعنوية للشعب أو الدفاع عنه، ولا فيلماً سياسياً يناقش أبعاد تفجيرات ١١ سبتمبر ٢٠٠١ وما حولها من تفسيرات أو مؤامرات، وهكذا فعل في فيلمه هذا باحثاً من حالات فردية لينقل من خلالها أثر ما حدث للجميع، لقد توقع الجمهور أن يشاهدوا فيلماً خارقاً عما جرى في ذلك اليوم الاستثنائي من أحداث مضجعة، ولكن ستون خيب توقعاتهم، ودخل إلى منطقة ضيقة تتعلق بالكوارث والانقراض منها، وما يشعره المرء وهو تحت الأنقاض حتى يخيل إلينا في لحظات أن الفيلم ربما يكون عن كارثة أخرى غير انهيار البرجين، ونولا المشاهد القليلة التي يجود علينا فيها بين الحين والآخر نلظن أن الفيلم تبعات زلزال حدث في تركيا مثلاً أو اليابان..»



الركاب، وهل قامت عناصر القاعدة
فعلا بالعمل أم إنها مجرد منفذ أسمى
لخطة خفي أراد أن يبطش البطشة
الكبرى بأميركا لكي تكون لها المبررات
لبطشة أكبر فيما بعد ؟

وهذا ما حدث في
افغانستان والعراق فيما
بعد مثلا، ولكن في
فيلمه هذا لم يتورط
في مثل هذه التفاصيل،
ولم يورده أي مؤشرات

على القاعدة أو غيرها، ولا تناول
من كان في الطائرات أو كيف تم لهم
الأمريكيين هذه الدقة، وربما يجد المرء
بعض الإجابات على مثل هذه الأسئلة
المشروعة في فيلم « خلية هامبورغ »
الذي يرصد التحضيرات التي قامت
بها عناصر القاعدة لتدمير البرجين،
وكيف أراد ابن لادن أن يقسم العالم
إلى فسطاطين : فسطاط الإنسان
وفسطاط الكفر ، وعلى أية حال جاء
ستون بحكاية حقيقية لشروطيين
ممن دخلوا إلى البيت للإنفاذ وعلقوا
هناك مع بعض زملائهما، وهما جون
ماكولفين (نيكولاس كيج) وزميله
في شرطة نيويورك ويل جايمس (مايكل بنيا)، ويخرج المخرج ستون
عبر (١٢٥ دقيقة) مدة الفيلم على
جوانب من حياتهما العائلية، فهناك
تبرز دوننا زوجة جون (ماريا بيلو)،

٢٢ في قلب المدينة

والنيسون زوجة مايكل (ماضي غلينهايل) وأولادهما، وفي البداية ثمة مشاهد لجون في طريقه إلى عمله صباح ١١ سبتمبر، لقد بدت نيويورك بسلامح ضبابية نوما، وكان الصباح شاحب ينترجحدث جلا، وثمة لقطات تبرز بين الحين والآخر للبرجين المنتصبين، ثم يبدأ خبراصملاام طائرة صغيرة بأحد البرجين فيهرج جون وزفائه للمساعدة في إخلاء المبنى ولا سيما أنه صاحب خبرات سابقة في هذا الأمر في العام ١٩٩٣ حينما تعرض المبنى لتفجيرات، ولكن المسألة ذلك الصباح بدت مختلفة، وتثير الهلع في القلوب لا سيما مع

توارد الأخبار إلى رجال الشرطة وهم في طريقهم لموقع الحدث أن الطائرة ضخمة وأن المبنى الثاني قد أصيب أيضا، ونرى ملاحم التواتر والفرع على قسماات الرجال وهم يعاينون الهاريين والجرحى في الطرقات . فيما بعد وبينما جون وبعض رفاقه ومنهم ويل في اسفل المبنى يحدث الانهيار التام ويعلق الرجال في المنطقة المخصصة للمساعد، فيما الظلام يلف كل شيء وليس ثمة إلا أصوات الأذين وصرخات الجرحى والمهشمين، ولا يتبقى في النهاية حيا غير جون وويل يتبادلان الحكايات حتى يبقيا مستيقظين (الألم هو صديقنا وهو الذي شعرنا اننا ما زلنا أحياء..) ولكن رققة الألم تطول، وليس ثمة من سامع، نرى الركام وقد غطى مساحات واسعة، وهما فيما يشبه القبو ينخفض كثيرا عن مستوى الأنقاض، وليس ثمة إلا فتحة قصية يطل منها الضوء ويصيص من الأمل على وجه ويل، ومن جهة أخرى ينقلنا المخرج إلى عائلة الشرطيين وترقبهما المشوب بالأمل والحزن، الأمل بأن يعود المفقودان والحزن على أن يكونا قد ماتا تحت الركام، وثمة حكاية أخرى فرصية لأحد جنود المارينز الذي يتطوع لأنقاذ المفقودين أول الأمر وللانتقام لقتلهم فيما بعد كما دلت الإشارات، إذ ثمة يد تبني وأخرى تحمل السلاح، كما تقول

جري، واندماج في رصد معاناة الناس التي تبدو مؤثرة أشد التأثير من رصد الألباق الإعلامية والسياسية ودعمها وهذا أمر في منتهى الذكاء .

البيت في الجحيم

يخصص ستون الجزء الأكبر من زمن الفيلم للحوار الثنائي بين الشرطيين وهما غارقان في الظلام ويثنان تحت وطأة الألقاض من شدة الجروح والكسوف ولا يبدو صالحا فيهما إلا الضم الذي يتكلم وحركة محدودة للأيدي، ولكن وضعهما بدا أحيانا ميؤوسا منه فلا طعام ولا شراب ولغة ألم لا يحتمل وأمل ضليل، ولهذا بدت الحوارات مقطعة، استنكاكية لأحداث معينة في حياتهما العائلية، وبدت فرصة نادرة لأن يتعرف الواحد منهما على الآخر إنسانيا بعد أن عرفا بعضهما في العمل، أحيانا خيل إلي أن الحوار يشبه حوار الشخصيتين في مسرحية، في انتظار غودو، لعميلويل بيكيت، وتلك الحالة الغريبة التي تكتنفهما، يقول الشرطي ويل لريسه جون: أين نحن؟ فيريد الآخر، في الجحيم؟ فإذا لم يكن هذا هو الجحيم فما هو إذن؟

يشغل المخرج في وضع بطلي الفيلم في مكان ضيق ومظلم ولا يكاد يبدو منهما غير وجهيهما بشكل غام، وهذه المشاهد تأخذ وقتا طويلا من الفيلم كما أشرت، ويوازن بينها وبين بعض المشاهد الخارجية لرجال الانقاذ وهم يبحثون عن الناجين، وهذا التناوب يساهم في إنكاء عنصر التشويق والمتابعة للمشاهد إضافة إلى رصد البرود العائلية ولا سيما عند الأطفال الذين ينتظرون .

ثم استخدام للقطات الأرشيفية أثناء احتراق البرج في الأعلى وكذلك ردود فعل دوش وخطابه المتعصب، وردود فعل وسائل الإعلام العالمية، ما بين الذهول أو التعلق، والفيلم في النهاية عمل مؤثر، ولكنه لا يرقى هنيئا لأفلام ستون الأخرى، ويبدأ محيطا للكثير من المشاهدين الأميركيين تحديدا، ويبدو أن موضوع انهيار البرجين سيظل ولفترة طويلة مدار تناول السينما من زوايا مختلفة .

ويل جايمتو وهو يئن تحت الألقاض، لقد بدا المسيح هنا دلالة على الشفاء وإعادة الرجلين إلى الحياة، ولكن المحتوى الفكري أيضا ظل غفيا، كما لو أن أميركا هوجمت في حملة دينية معادية، وهذا الأمر إن بدا ظاهريا فإنه غير صحيح في الواقع، فهو رد فعل على السياسات الأميركية في فلسطين والعالم، ولكنه ليس من أجل مسيحية أميركا مثلا، وفي كل الأحوال فهو عمل غير مبرر على الإطلاق من أي منظور، فأي جهاد في قتل المدنيين والهجوم على مراكز تجارية، ولعجبني هنا تفسيرات الكتائب الفرنسية تيري ميسان عن تلك (الخديعة الكبرى) أو المسرحية التي خططت لها جهات خفية بنقطة من أجل أهداف أكبر وهذا ما حصل فيما بعد، وأتذكر هنا أيضا كتابات المفكر الأميركي اليهودي ليمون تشومسكي الذي أدان فيها مبررات الأميركيين في قتل مئات الآلاف في أفغانستان والعراق انتقاما لنحو ثلاثة آلاف قتلا في مبنى التجارة العالمي . وعلى أية حال بدا المخرج ستون كما أشرت بعيدا عن إدانة أحد أو تبني وجهة نظر أميركا الرسمية مما

شعارات سلاح الهندسة عادة، ولكن ستون لا ينكر شيئا لهويبة مرتكبي التفجيرات، ولكن ثمّة بعض الإشارات إلى أنهم أضراس، أو أوفاد في عيارات أخرى، وليس ثمّة إشارة إلى أنهم من المسلمين، وحننا فعل ستون في عدم التورط في محاكمة فيلمية لهذه القضية الشائكة التي لم تحل بعد رغم ما حدث في العراق وأفغانستان وغيرها .

ثمّة إشارات دينية في الفيلم فقد ظهرت صورة السيد المسيح عليه السلام ثلاث مرات، الأولى لتمثاله في الكنيسة التي جاء يصلي فيها رجل المارينز في تلك اللحظة التي تم الإعلان عنها أن أميركا في حرب بعد توارد الأخبار عبر محطات التلفزة عن الطائرات المخطوفة التي صدمت في البرجين أو هبطت على مبنى البنتاغون أو سقطت في مناطق أخرى، أما الصورة الثانية فقد جاءت خيالية أو في لحظة إغفاءة للشرطي





”الرواية والقراءة السردية“

للدكتور «سعيد يقطين»

عن دار رؤية للنشر والتوزيع في القاهرة، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦م، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان «الرواية والثرث السردية»، من تأليف الدكتور سعيد يقطين.

يقع الكتاب في (٢٨٢) صفحة، ويضم سبعة فصول، هي: الفصل الأول: مقدمة التفاعل النصي والتعلق النصي.. الفصل الثاني: ليالي ألف ليلة وليلة.. الفصل الثالث: نوار اللوز: تغريبة صالح بن عامر الافرقي وتغريبة بني هلال.. الفصل الرابع: ليون الافرقي ووصف افريقيا.. الفصل الخامس: الثراث ووعي الكتابة الروائية.. الفصل السادس: الرواية والثرث جدل التفاعل والابداع.. الفصل السابع: نحن والثرث.

يشير المؤلف في بداية كتابه إلى أن النصوص السردية العربية الحديثة التي قامت على قاعدة العلاقة مع الثراث السردى العربى القديم، قد أقامت هذه العلاقة من خلال شكلين، هما: أولاً: الانطلاق من نوع سردى قديم كشكل، واعتماده منطقاً لإنجاز مادة روائية، وهنا تتدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب، فتهرب من خلال أشكال السرد أو أنماطه أو لغاته أو طرائقه.

ويمكن التدايل على ذلك بحضور أنواع ذات أسلوب قديم كالمقامة والرسالة والرحلة وكتابة المشاهدات، وما شابه ذلك.. ومن أمثلة هذا الشكل: «رحلة ابن فطومة» و«رسالة في الصباية والوجد» و«الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» و«تغريبة بني حنوت» ومحدث أبو هريرة قال...»

والشكل الثاني - برأى المؤلف - هو الانطلاق من نص سردى قديم محدث الكاتب والهوية، ثم عبر الحوار أو التفاعل النصي معه، يتم تقديم نص سردى جديد (الرواية)، وإنتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهر فيه النص.

ويخبرنا المؤلف بأنه أولى هذا الشكل جلّ عنايته، من خلال التركيز على النماذج التالية: الزينى بركات نجمال الفيطاني، وتماثلها مع بدائع الزهور في وقائع الدهور لابن إيس، وليالي ألف ليلة لتنجيب محفوظ وتماثلها مع ألف ليلة وليلة ذات الحوادث المعجبة والقصص المطربة الغربية، وليون الافرقي لأمين معلوف وتماثلها مع وصف افريقيا لحسن بن محمد الوزان، ونوار اللوز لواسيني الأعرج وتماثلها مع تغريبة بني هلال.

ويرى المؤلف أن امتلاك وعي جديد بالمسألة التراتفية أمر ضروري لتجاوز النظرات التكرارية والاجترارية، وألا علمية، وألا تاريخية، وأن الارتهان إلى طرائق وكيفية التعامل مع الثراث لم يبق ما يبرر استمرارها في واقع يتحول ويتغير باطراد.

ويذهب المؤلف في خاتمة كتابه إلى أن كل ما قيل ويقال عن الثراث يظل نسبياً، ونافصاً، ما لم يُناقش نقاشاً علمياً لا سجالياً، وما لم يتحول الحديث عن الثراث إلى البحث فيه من منظور علمي ووعي جديد.

ويخبرنا المؤلف أنه عندما حاول الانطلاق من التفاعل النصي والتعلق النصي لمعالجة كيفية تعامل الروائي العربى المعاصر مع نصوص معينة من الثراث وتفاعله معها، وجد أن العلاقات النصية ضرورية، وأن الاختلاف بين الكتاب يتمثل في كيفية ونوعية ممارسة هذه الضرورة، ورغم التباين الحاصل بين النصوص المحللة فقد نجح الروائي العربى في إنتاج نص جديد هو الرواية. وأن الناقد العربى، أو الدارس في المجال الأدبي بوجه عام، لم يتجاوز اتخاذ «نصا مطوية» لتمرير شيء عن الواقع وصراعاته، وهو بذلك لم يقدم لنا نصاً جديداً، ولكن قدم نصاً قديماً على أنه جديد، أو نصاً جديداً يتخذ مظهراً قديماً، والعمل نفسه تم في مجالات أخرى فكرية، وثقافية عامة.

جملة القول: إن كتاب «الرواية والثرث السردية» لمؤلفه الدكتور سعيد يقطين، كتاب جدير بالقراءة، كما أنه جدير بإثارة حوار هادئ أو ساخن حوله بين النقاد والمثقفين العرب، فحق هذا الكتاب من الأراء والرؤى ما يستحق التأمل والتفكير العميق، كما فيه ما يحتمل الاتفاق والاختلاف.

قصبتها بروح الشعر، وأن تبث - من خلال اللغة - في قصائدها صورةً وإيهامات ذات دلالات بعيدة الغور، كما استطاعت أن تلامس الوجد الإنساني بإبعاد الكونية وتفاصيله الخاصة في الوقت ذاته. إنها قصائد لا تستسلم لوهم الحدود، ولا تمترف بيقين مطلق... هي داخل الحدود وخارجها في الوقت نفسه.. هي مع الإنسان، لذلك تجد في مفتاح الديوان نساء القرية يبعدن البحر عن صخب المتألمين:

نساء قريتي
يمشطن سمف التخيّل،
يضفرته
بمذوية المواصل
يبعدن البحر
عن صخب
المتألمين
يمنحنني
فراشات ليلية
لنهار يبلّ شفتيه
بكأس الحكاية، ص ١١.

ولعل البعد الإنساني - في هذا الديوان - يتضح أكثر ما يتضح تحت عنوان «مذاق الحرب»، إذ تؤسس الشاعرة في هذا الجزء من الديوان لما تسميها «ثقافة ضد الحرب»، والمقاطع الشعرية التي جاءت في هذا الجزء من الديوان بالغة التأثير، وعميقة الرؤيا:

«ثقافة ضد الحرب
ثقافة مع الحرب
هي في اللغة
ثقافة ضد الحب» ص ٩٠
وتقول:
«يا إلهي
أحلم بمستقبل غيبي
يبدأ بما بعد الحرب» ص ٩١



وتقول:

عد يا صديقي
بعد الحرب
لنخضع
... لنصل

ما شوهته فناء، ص ٩١

ومن السمات الفنية في ديوان «مذاق العزلة» تلك النظرة العميقة إلى المكان، وذلك الاتصال المباشر مع الطبيعة (البحر على وجه التحديد) لتخرج علينا الشاعرة بصور شعرية تحتل أكثر من تأويل، لكنها - في الأحوال كلها - تطلّ إنسانية الرؤى والأفاق:

«أكتب شعراً على نخيل البحرين
أو في أي مكان آخر
فما بين البحر والبحر لا
تتبع اليابسة وحدها
هنا مروا جميعهم
وهنا لم يستقروا
غير أن البحر الذي هو شقيق البحر
لا يجيد الفصل بين سمكتين مهاجرتين
إلى الحقيقة» ص ٦٧ .

جملة القول: إن ديوان «مذاق العزلة» للشاعرة «ليلى السيد» يشير بوضوح إلى شاعرة متميزة بين مجاليها ومجالياتها، كما يشير بوضوح إلى صوت متميز في هذا اللون الشعري.

«مذاق العزلة»

لـ «ليلى السيد»

عن دار فرائيس للنشر والتوزيع في مملكة البحرين، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦، صدر مؤخرًا ديوان شعر جديد بعنوان: «مذاق العزلة» للشاعرة البحرينية ليلى السيد.

يقع الديوان في (١١٢) صفحة، ويضم ستة عناوين رئيسية هي: دفتر المعرفة، مذاق أنثوي، مذاق الذهاب، مذاق الحب، مذاق الحرب، ومذاق العزلة. وعلى الرغم من أن قصائد هذا الديوان تنتمي إلى «قصيدة النثر»، وهي القصيدة التي تخلت عن الإيقاع العروضي العربي القديم، لصالح ما يمكن تسميته بـ«الإيقاع الداخلي»، فإن قارئ هذا الديوان يشم في قصائده رائحة الشعر ويتذوق طعمه أيضاً. لقد استطاعت الشاعرة في «مذاق العزلة» أن تغلف

المؤلف فيه على موضوعين: الأول: «الطفولة» أهتافاً للرؤية والتصوير، والثاني: الأثني والمرآيا المائية، بينما جاء الفصل الثالث بعنوان: «في الصورة السينمائية» وتناول المؤلف فيه عدداً من المواضيع المنسجمة مع عنوان الفصل.

ونجد المؤلف يطرح في بداية كتابه التساؤل التالي: ما الفرق بين أن نقرأ صورة وأن نؤلفها؟ كما تجده يجيب عن هذا التساؤل بما يلي: قراءة الصورة عمل تصنيفي ينصرف إلى البحث في الحدود، وينشغل باستجلاء المكونات والقيم والوظائف، إنه بتعبير نظري تمثيل لخبرات الوعي في تمييز الأثر الجمالي، وإفراغ له في مفاهيم وحدود. أما التأويل فعمل يتعلق بالمعنى، إنه تجاوز للأثر الناقل إلى ما تتقله، وانشغال بالمعلول على العلة، فما العلة إلا حامل للقصد بمستوياته الرمزية والفكرية والدلالية. من هنا كانت القراءة ضرورة للناقد بينما التأويل تجاوز غير لازم، وقيمه مضافة، تستمد قيمتها من قدرة المؤول على الفهم والتفسير والاستيعاب لقوامات الصور وأبعادها.

ويصل المؤلف من خلال دراسته لرواية «إنانة والنهر» لحلم بركات إلى أن هذه الرواية عمل تمثيلي، ينسج عبر العلاقات المحلية الاعتيادية صوراً تخيلية بلغة عن القيم والطباع والأهواء الإنسانية، تحولها إلى خطاب فني، يمتلك قدرة النفاذ إلى ما خلف الحسي الظاهر. وهكذا تتخطى الكتابة الروائية الضرورة التمثيلية للوقائع إلى آفاق الحرية التخيلية الرحبة، بحيث ينبعث النفس من عقيدة متصلة بكون الرواية أرضية خصبة «لتصفية الحساب» مع العالم الخارجي، مما يجعله ينطلق من موقع رؤيوي غير جهادي في حلفات «تماسكة» تصرف مشاهد التقاطبات الوجودية، وتمايلات السارد، وتكيفه الوعي لأبعادها الحسية والتجريدية، لتتحول التماثلات التصويرية، بين الكائنات وفضاء فعلها إلى آلية فنية بلغة في ممارسة النقد، والتمثيل الساخر لجدل الذاتي والفخري، مستبعدة عقيدة الروائي الفكرية والجمالية.

وفي تناوله للقصة القصيرة يقول المؤلف: في القصة القصيرة كما في السرد الروائي والسهري، ثمة تطوع قصدي إلى إعادة تمثيل الشخص والمنازع والهويات انطلاقاً من بنية تماثلية خاصة مع المحيط الدنيوي، وتشوف إلى استكناه قيم التناقض والتوتر الإنسانيين بالإحالة على القضاء الحسي الحاضن، وسمي إلى موازنة اصدااء الانفعال الانساني بتحولات الزمن والذاكرة والملائق الاجتماعية، ولأن هذا الضرب من المشابهة قد ينطلق من التفصيل الذاتي الجزئي ليطول النسق الوجودي العام، فإن الكتابة القصصية تكاد تصبح لعبة شديدة التعقيد لاستعراض مهارات التشخيص الجازي، ورصد مقامات التناظر والتقاطب بين الحسي والفنني، الفردي والمشارك، والخاص والعام في التجربة الإنسانية.

ويصل المؤلف في خاتمة كتابه إلى أن الصور منتج ثقافي، إضافة إلى كونها خبرة أسلوبية، ومن ثم فإن البحث في الصور السردية البليغة لا ينبغي أن ينفصل عن كشف الإطار الفني الذي أبدعها.

كما يصل المؤلف إلى أن الحدود المتعينة للصور الروائية أو القصصية أو السينمائية لا تمثل قضية مركزية في دراسة الجماليات الأسلوبية، حيث أن تشكل الصور في السرد يفترض حدوداً تقريبية، قد تتوسل بمكونات الموضوع والشخصيات والفضاءات والأزمنة والمشاهد والمواقف، وقد تقترب بالجمال والمقطوعات والوحدات الحكائية.



«المصورة السردية»

للدكتور «شرف الدين ماجدولين»

عن دار رؤية للنشر والتوزيع في القاهرة، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٦، صدر مؤخر كتاب جديد بعنوان: «الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما: قراءة في التجليات النصية»، من تأليف الدكتور شرف الدين ماجدولين.

يتبع الكتاب في (١٥٢) صفحة، ويضم ثلاثة فصول، حيث جاء الفصل الأول بعنوان: «في الصورة الروائية»، وفيه وقف المؤلف على قضايا مثل السرد الروائي، البلاغة الروائية وأفق الماكلة، الصورة الروائية وعنف الفضاء، المدينة وصورتها، والرواية والموت وفتة الصور، أما الفصل الثاني فقد جاء بعنوان: «في الصورة القصصية»، ووقف

يقع الكتاب في (١٥٠) صفحة، ويضم جملة من النواوين، مثل: ثقافة سينمائية غربية وأفلام مصرية مثيرة، ومن لندن إلى القاهرة.. بيروت، كما نجد المؤلف يقوم باستعراض كامل وموسع لمجمل أفلام «محمد خان»، بحيث يبدأ بذكر اسم الفيلم، ثم ما تعلق به من ممتلئ وموسيقى، وإنتاج ومونتاج، وما إلى ذلك. ويضم الكتاب ملحقاً بالصور، منها ما هي صور شخصية لمحمد خان، ومنها ما هي لقطات لبعض أفلام محمد خان، ومن النواوين التي يبعث فيها هذا الكتاب: الصورة هي الأصل، المنقرج وحرية الفنان، الكاميرا في الشارع، السينما لا تبحث في الحلول.. وغير ذلك.

يبدأ حسن حداد كتابه بالحديث عن أهمية الخيال، وفي ذلك يقول: الفنان عليه أن يطلق الفنان لخياله الفني، ويحرر طاقاته الفنية الخلاقة من كل القيود، وذلك إذا أراد استحداث وابتكار أشكال فنية جديدة.

ويخبرنا المؤلف أن محمد خان من مخرجي الثمانينيات والسينمات الذين تفرغوا على ما هو سائد، فهو يمثل تجربة سينمائية خاصة بالنسبة للسينما المصرية.. وهذا المخرج يحتاجنا دائماً، مع كل فيلم يقدمه، بطرح فكري وفني متميز، ورؤية سينمائية ذات أسلوب خاص ومبتكر، لا علاقة لتلك الرؤية بالأسلوب التقليدي الذي اعتاد عليه معظم المخرجين المصريين.

محمد خان - كما يقول المؤلف - هو أحد أبرز الذين أثروا في السينما المصرية في جبهة التجديد، فهو يعيش في بحث دائم عن إطار وشكل جديد لأفلامه، يميزها عن بقية ما أنتجته وتتجه السينما المائدة، فهو فنان يشق السينما ويمارسها كما يتنفس الهواء.

بعد ذلك يخبرنا المؤلف بأن محمد خان ولد بالقاهرة عام ١٩٤٢، ونشأ في منزل مجاور لدار سينما، وكان حريصاً على جمع إعلانات الأفلام من الصحف، وشراء مجموعات صور الأفلام. وعلى الرغم من ذلك لم يكن يعلم يوماً بأن يصبح مخرجاً سينمائياً، فقد كانت الهندسة المعمارية هي حلم طفولته، وتحقيقاً لهذا الحلم سافر في عام ١٩٥٦ إلى إنجلترا لدراسة الهندسة، غير أن الصدفة جمعت له بشاب سويسري يدرس السينما هناك.

وكانت تلك اللحظة بمثابة لحظة الولادة لمخرج سيساهم في زيادة بريق السينما العربية، فترك الهندسة والتحق بمعهد السينما في لندن.

ويوضح لنا المؤلف بأن محمد خان عاش فترة طويلة في إنجلترا دامت سبع سنوات، حيث أنهى دراسته في معهد السينما عام ١٩٦٢، عاد بعدها إلى القاهرة، وعمل في الشركة العامة للإنتاج السينمائي العربي.

يتمتع محمد خان - برأي المؤلف - بأسلوب عمل مختلف، فهو صارم وشديد الحساسية في أن واحد أثناء التصوير، فعلى الرغم من أنه يكتب قصص أفلامه، ويشارك في صياغة السيناريو لها، فإنه يرفض الاستماع لآراء الآخرين أثناء التصوير، بل ويرفض حضور أي شخص لمرور الفيلم أثناء العمل، كما أن له فلسفة ورأياً، خاصة بالنسبة للسيناريو، فهو يرى بأن هناك مخرجاً منفذاً للسيناريو، ومخرجاً مؤلفاً أو خالقاً، له فكره الخاص، والنوع الثاني يتعامل مع كاتب السيناريو كشخص مطلوب منه أن يحقق لهذا المخرج بعض أفكاره، إلى جانب أفكار الكاتب نفسه، والاثنان يتعمدان لتقديم العمل، وهو بالتالي يرى بأن السينما أساساً هي سينما المخرج مائة بالمئة، حيث ينسب الفيلم لمخرجه ويكون مسؤولاً عنه مسؤولية كاملة.



«محمد خان»

لـ «حسن حداد»

ضمن منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، ووزارة الثقافة والتراث الوطني في مملكة البحرين، صدر مؤخراً كتاب جديد بعنوان: «محمد خان، سينما الشخصيات والتفاصيل الصغيرة»، من تأليف الناقد والكاتب والباحث في السينما «حسن حداد». ومن الجدير بالذكر أن حسن حداد كاتب متخصص في النقد السينمائي، وهو من مواليد مدينة المحرق بالبحرين عام ١٩٥٨، وعضو في نادي البحرين للسينما ويشرف على صفحتي «سينما» في مجلة «هنا البحرين». وفي هذا الكتاب الجديد «محمد خان: سينما الشخصيات والتفاصيل الصغيرة» نجد المؤلف يضيء لنا أبرز جوانب حياة المخرج السينمائي المعروف محمد خان، كما يقف على أسلوبه ومضامينه وأفكاره في العمل السينمائي.

الأخيرة

غاري النبية *

كتاب الاندلس

ظلت الاندلس حاضنة للحلم الضائع، ومدونة لكتابة الانكسارات المضجعة في تاريخنا، واحتمت في ذاكرة العجز بأنها الإشارة الحاسمة للهزيمة الحضارية العربية، ولم يكتب لها ان ترتفع عن ذلك، او تتجاوز

قدرها المؤلم والمليط للنهم.

حتى حين انشا المثقفون العرب أحلامهم كانوا يضعون الاندلس نصب اعينهم، يدونونها كنموذج حاد للانتصار وللهزيمة.. كورقة لم تطو من الذاكرة، محملة بامجاد ما زالت راحتها يادخة بالعلوم والتحضر والتقدم في تاريخ البشرية، ومن ثم ينتقلون الى كتابة الفاجعة، وما حل بالاندلس، هذه البقعة الحلم، وكيف اصبحت خطاما مسكونا بالعالر الابدئي والنهاية الساحقة لكل طموحاتنا في التقدم والتطور، حتى وصل الوهم ببعضنا الى تعليق ايقونة الاندلس، ذريعة في رقبة ما نحن فيه من حضيض والخطا.

ان تاريخنا يحفل بمثل هذه الأيقونة الباذخة في تراجيديتها، لهو تاريخ مشحون بالانفصام، مسكون بالهزيمة، متروك للغبار ينهش اضلاعه، ويفتتها، إذ كيف لأمة ان تتمكن من الماضي في ركب الحضارة، وهي تحاول استنهاض همتها من تجربة قصرت في استمرار معمارها الانساني والحضاري، رغم ما كانت عليه من رفعة وشأن لا يعلو عليهما في التقدم والتطور والعلوم والتمدن.. كيف؟

لقد عاجل المثقفون العرب كتاب الاندلس بحفاوة مضطلة، تمتدح الاثر وتتخفي في الذريعة، الاثر الذي تحول بقدرة صجيبة الى فعل متحرك في العلوم والتقدم، والمحفوظ بهاوية سحيقة، من الالام والتجارب المريرة.

والذريعة الباردة في اكتساب ثقها العمياء من هول ما ارتكبه ابناء الاندلس بحق جنتهم الباهرة، اولئك الذين بنوا روما ثم جلبوا نيرونا ليحرقها على رؤوسهم؟

فهل نكتفي بالمديح والهجاء لهذا الكتاب اللتبس، دون ان نستعيد قراءته بما يخلصنا من جبريرة الانسحاق تحت صجلات التاريخ والبكاء على اطلاله؟

كانت الاندلس تجربة حضارية كبيرة في مسار الحضارة العربية الاسلامية، تستحق منا ان ندرسها، ونستشهد بواقع فضائها على رahnنا، لكنها لا تستحق ان تكون النموذج الحي الباقي والوحيد من وهج تاريخنا، لكي نعتد بما احتمله من انتصارات وهزائم، ولا يحق لها ان تظل الكتاب المفرد الذي يمدنا بألق الماضي وزهو وانكساراته، ففي تاريخ الحضارة العربية ما يثير الاستعادة، والقراءة والاعتبار من جديد، لبناء وجهتنا نحو الراهن الذي يفرس علينا انبائها الى كل عناصر الحاضر والماضي.

في كتاب الاندلس صفحات مشرقة، ولكن في الكتاب ذاته صفحات مژلة، وهذه سنة الحضارات، وافق دوراتها الطبيعي في التحول والتبدل والتغير، وما من حضارة لم تقدم انكسارا او نصرا في كينونتها، فبل الاندلس هي التمثيل الوحيد في صيغنا لتكوين النموذج الذي تتفاعل مع عناصره دون غيرها من حواضر وعينا في التاريخ؟ لقد بالغ مثقفونا في قراءة كتاب الاندلس، وتعاملوا معه بلون واحد، هو لون التجربة التي تتمثل علاقتها مع حاضر منتهك وفاض للهاوية، وباسقاط تلك التجربة الماضية على راهن مختلف، يكون علينا ان نظل في ما نحن فيه من ثبات وكون للظلمة التي تعشش في مئني وعينا.

فهل باستطاعة مثقفينا ان يتغفوا بغير الاندلس ويبيكو على غير الاندلس ويتجهوا الى ماض لا يتكس فيه الاناباس كما تكس في الاندلس؟

هل على المثقف ان يظل محتما بمنظار لا يطاق سوى ما يقع تحت يديه؟

وهل الاندلس مجرد فريوس مفقود فقط،.. وجنة تحتمي بفضل الغياب وسيرة الذكر الابدئي؟



